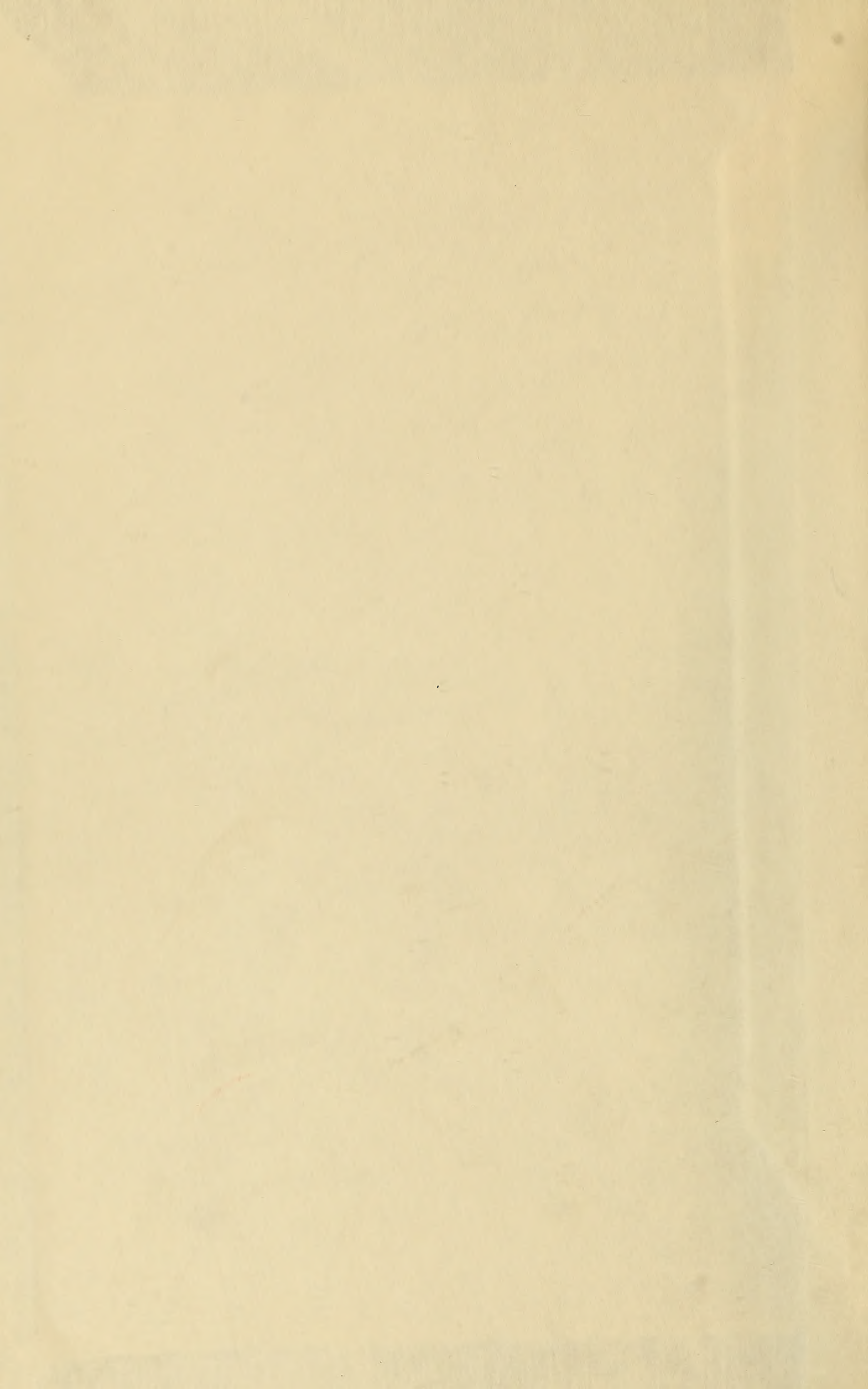
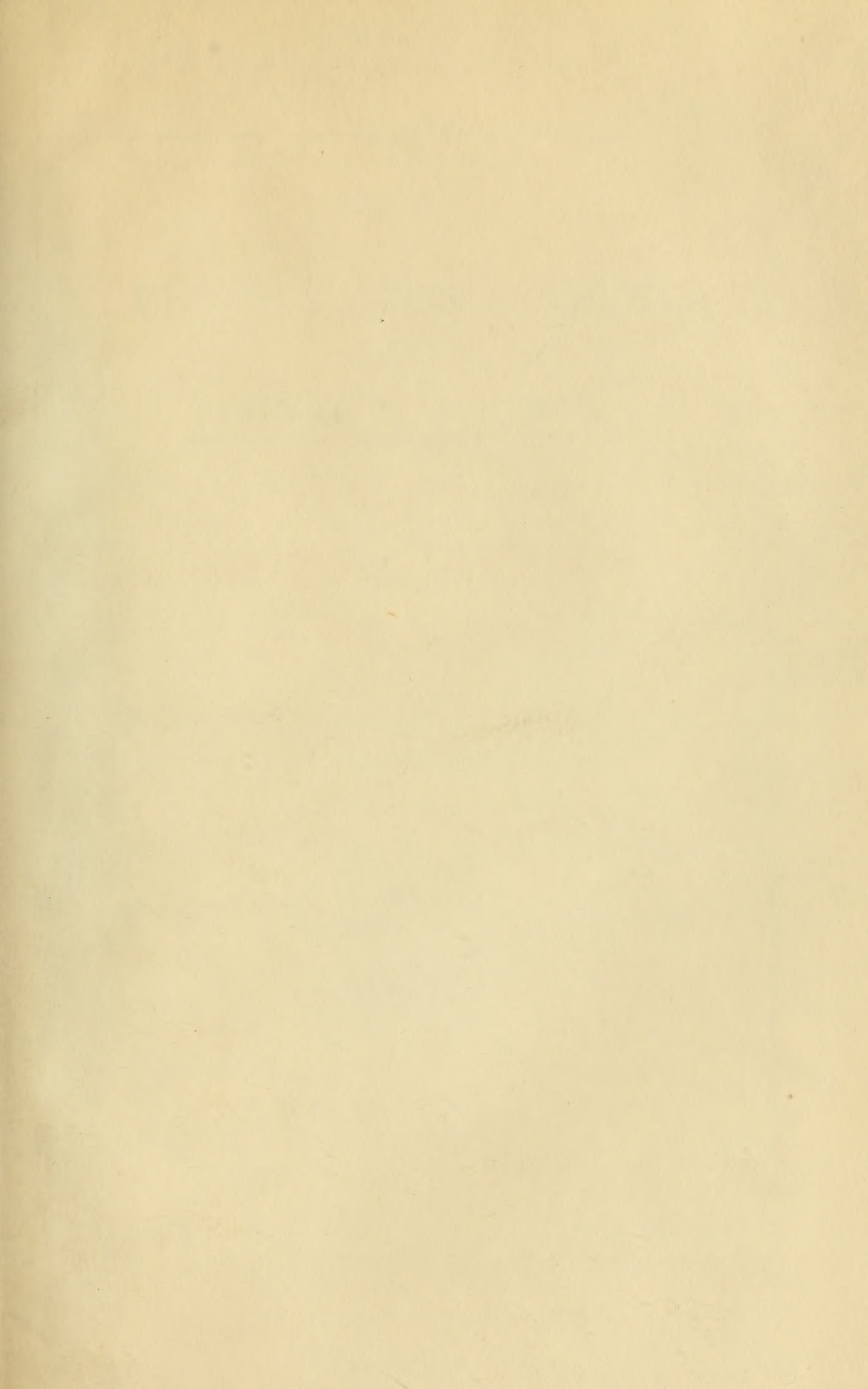

3 1761 07330254 9





Heft 78.

STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

HEINRICH LUDWIG

UEBER ERZIEHUNG ZUR KUNSTUEBUNG UND ZUM KUNSTGENUSS.

MIT EINEM LEBENSABRISS DES VERFASSERS
AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894).

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

UEBER ERZIEHUNG ZUR KUNSTUEBUNG UND ZUM KUNSTGENUSS.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
78. HEFT.

HEINRICH LUDWIG

UEBER ERZIEHUNG ZUR KUNSTUEBUNG UND ZUM KUNSTGENUSS.

MIT EINEM LEBENSABRISS DES VERFASSERS
AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

FRÆULEIN CAROLINE LUDWIG

IN DANKBARER VEREHRUNG

GEWIDMET.

INHALT.



VORWORT.

Habent sua fata libelli. Dieser Spruch hat wohl selten eine zutreffendere Bedeutung gehabt als bei vorliegender Schrift. Als H. Ludwig (1897) starb, fanden sich in seinem schriftlichen Nachlass ausser durch Zahl, Inhalt und Person der Korrespondenten wichtigen Briefschaften noch drei bedeutsame, nahezu druckfertige Schriften vor:

1. Die vorliegende „Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuss."

2. „Ueber Darstellungsmittel in der Malerei."

3. „Ein Schiessen . . . zu Ehren des zukünftigen Verschwisterungsfestes der Kunstwissenschaft mit der Kunst." etc. . .

Diese Schriften gingen durch testamentarische Bestimmung des Erblassers an Ludwigs langjährigen treuen Freund Dr. P. Knapp, Professor am Gymnasium in Tübingen, über, der sowohl bei Herausgabe von Lionardos libro di pittura durch seine Mitarbeit, als auch späterhin durch freundschaftlichen Verkehr mit Ludwigs Leben, Schaffen und Denken vertraut geworden ist. Die Absicht, diese für das Kunstwesen in Deutschland am Ausgang des XIX. Jahrhunderts so wertvollen und bedeutsamen Schriften der Oeffentlichkeit endlich ganz zugänglich zu machen, war aus mehreren Gründen nicht zu verwirklichen. Nur Kap. I, der vorliegenden Schrift erschien teilweise in den „Süddeutschen Monatsheften" (1906, Heft 7) und Kap. VI, noch von Ludwig veranlasst, in der „Gegenwart" (1875, Heft 31, 32 und 34). Alles Uebrige ist noch unveröffentlicht.

Wo immer ein innerstes Wesen ins Leben tritt, da wird es sich einmal offenbaren. Unsere Zeit ganz besonders scheint jeder Leistung ihr Recht auf Dasein und Wirkung zubilligen zu wollen. Sie hat auch dieses lange verborgenen Schatzes sich erinnert und ihn ans Licht gebracht. Durch merkwürdige Zufälle und auf seltsamen Umwegen wurde der Herausgeber mit dem Besitzer der Manuskripte bekannt und befreundet. Die Veröffentlichung der im Manuskript vorliegenden Schriften war beiden um so mehr eine teure und liebe Pflicht, als Ludwig allzeit sowohl in künstlerischer wie kunstwissenschaftlicher Hinsicht als eine wahre Zierde seines Standes und als ein Mehrer des Kunstreiches gelten kann, und mit der Drucklegung Künstlern und Kunstwissenschaft reiche Schätze an wertvollen Gedanken und Anregungen zugeführt werden können.

Trotz eines leider langwierigen nervösen Leidens hat Prof. Dr. Knapp erfreulicherweise seine Kräfte der Abfassung des Lebensabrisses gewidmet. Aus dem lebendigen Schatze seiner Erinnerung hat er seinem verewigten Freunde das würdigste Denkmal gesetzt.

Die Mitwirkung des Herausgebers bezieht sich auf die gründliche Durcharbeitung des fast druckfertigen Manuskriptes. Aus Pietät und aus Achtung vor dem Geisteswerk Ludwigs schien es geboten, das Gepräge und die Fassung der Originalschrift möglichst unberührt zu lassen. Es schien aber angebracht zu sein, eine Anzahl von heute nicht mehr gebräuchlichen und leicht entbehrlichen Fremdwörtern durch sinngemässe deutsche Ausdrücke zu ersetzen. Sehr selten war es nötig, die eigenartige und stets treffende Ausführungsweise Ludwigs zu ändern. Grössere Schwierigkeiten boten die zahlreichen, von Ludwig in das Manuskript eingeflochtenen „Anmerkungen“, in denen die Ausführungen heller beleuchtet und begründet wurden. Sie mussten je nach Inhalt und Bedeutung mit reiflichster Ueberlegung behandelt werden. Am zweckmässigsten schien es, sie möglichst ungekürzt an Ort und Stelle, jedoch typographisch deutlich erkennbar und vom Haupttext leicht ersichtlich geschieden, in die Ausführung selbst einzuschalten. Dadurch wurde der lästige und zerstreuende Wechsel im Lesen zwischen Text und Fussnote vermieden und die volle, von Ludwig beabsichtigte Klarheit und Weite seiner Darlegungen

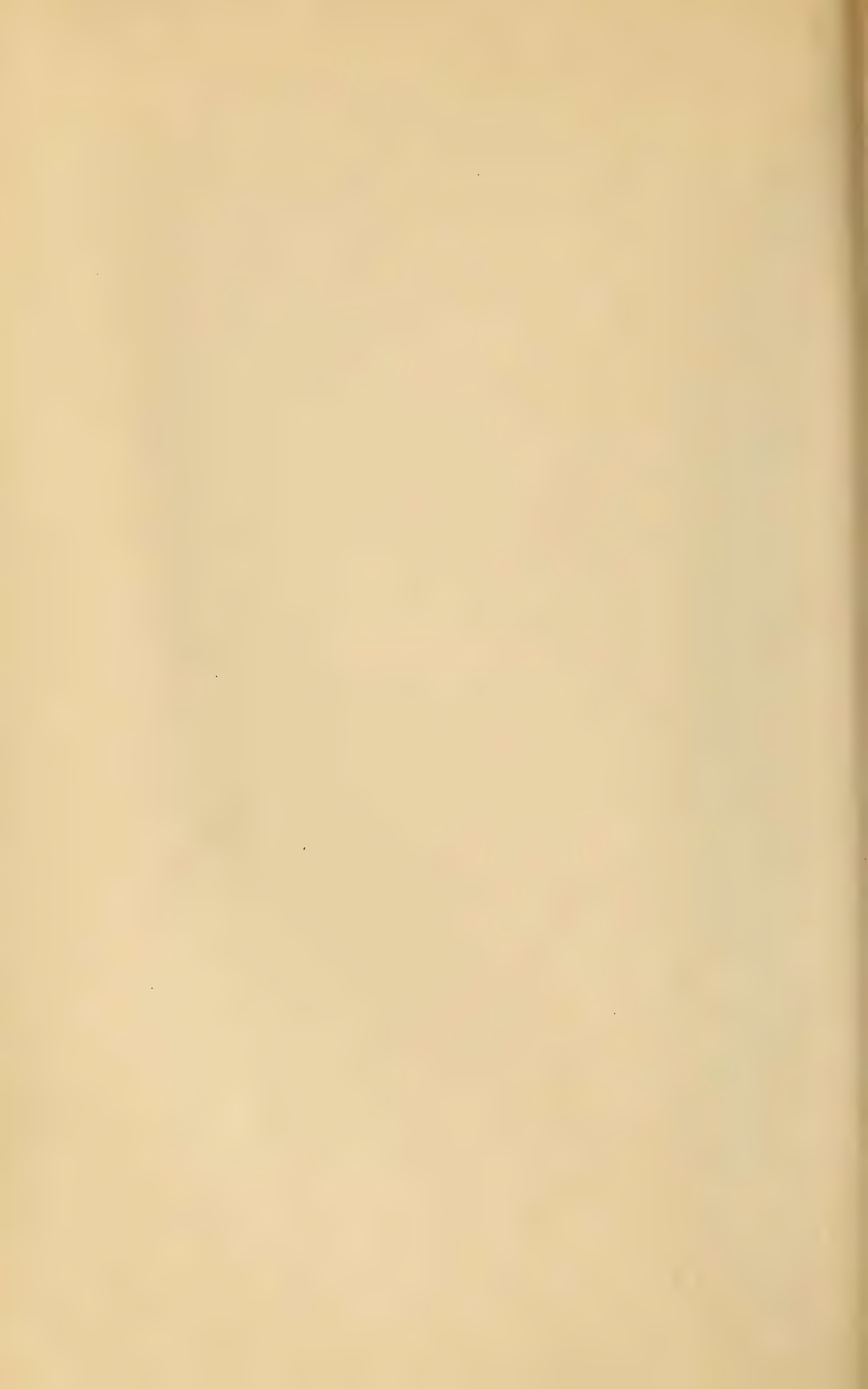
gesichert. Nur ganz wenige Stellen von minderem Belang, oder Ausführungen, die sich heute nicht mehr rechtfertigen liessen und von Ludwig wohl selbst getilgt worden wären, sind Streichungen verfallen.

Das Büchlein hätte sicher, wenn es in der Zeit seiner Entstehung (1874) gedruckt und von denen, die es angeht, — gelesen worden wäre, im deutschen Kunstleben eine Mission erfüllt. Möge ihm dies jetzt beschieden sein! Es war das Schicksal fast aller Werke Ludwigs, dass sie nicht genügend bekannt und beachtet wurden. Kompetente Persönlichkeiten, Künstler und Kunstkenner, mussten es als ein Symptom für den Tiefstand malerischer Kultur bei uns ansehen, dass die kunsttheoretischen Schriften Ludwigs so wenig Verbreitung gefunden haben. Heute, da wir mitten im Kampf um Kunstübung und Kunstwissen sind, ist der Augenblick wieder gekommen, das Wort eines Meisters im Wissen, Denken und Schaffen mit Nutzen zu hören. — In Bälde sollen die zwei andern, oben noch genannten Schriften dieser Veröffentlichung nachfolgen. Möchte ihnen allen durch weiteste Verbreitung ein freundliches Los beschieden sein.

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister.“

Mannheim, im September 1906.

J. A. BERINGER.



HEINRICH LUDWIGS LEBEN.

VON

P. KNAPP (Tübingen)

Für freundliche Mitteilungen zu dem vorliegenden Lebensabriss ist vor allem zu danken Fräulein Karoline Ludwig in Pisa, die trotz hohen Alters und körperlicher Leiden eingehende wertvolle Beiträge, besonders für die Jugendzeit ihres Bruders zu geben die Güte gehabt hat; ferner haben dankenswerte Mitteilungen gemacht die Herren: Dr. med. O. von Fleischl in Rom, Maler Hugo Händler in Berlin, Professor Dr. Hans Thoma in Karlsruhe, Professor Gerhardt in Rom.

Heinrich Ludwig wurde am 13. März 1829 in Hanau geboren, als Sohn des Oberrentmeisters Friedrich Ludwig und seiner Gattin Christiane geb. Nagel. „Das kräftige Kind wuchs in glücklichen, bürgerlich gesunden Verhältnissen, in einer weiten Behausung, umgeben von Gärten und mit dem Blick in die reiche Landschaft, froh heran, alle mit seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, mit seinem gegen Mensch und Tier liebevollen Herzen fröhlich stimmend.“ (Worte der Schwester, Fräulein Karoline Ludwig in Pisa, von der überhaupt alle Mitteilungen über die Jugendzeit stammen.)

Mit fünf Jahren besuchte er die Elementarschule und vom neunten Jahr an das Gymnasium in Hanau, das damals von Direktor Schuppius geleitet wurde. Seine Begabung liess ihn rasch die Klassen durchlaufen, und schon im 14. Jahr wurde er in die Prima versetzt, die er jedoch nicht mehr besuchte, da der Vater ihm auf die Fürsprache des Akademiedirektors Pelissier in Kassel die Erlaubnis gegeben hatte, sich der Malerei zu widmen — zur Enttäuschung des Direktors Schuppius, der den hoffnungsvollen Schüler für eine wissenschaftliche Laufbahn bestimmt hatte. Im Jahr 1843 starb der Vater, ein vortrefflicher Mann, der u. a. den Krieg von 1813 und 1814 als Rittmeister eines Freiwilligenkorps mitgemacht hatte und mehrfach verwundet und mit dem eisernen Kreuz geschmückt nach Hause zurückgekehrt war. Er muss vielseitige Interessen gehabt haben, namentlich war er ein Verehrer der Kunst und wies den Sohn Heinrich zuerst auf das Gebiet der idealen Landschaft hin. Der Tod des Vaters hatte eine Trennung der zahlreichen Glieder des Familienkreises zur Folge; ein Teil der Kinder kam mit der Mutter nach Marburg, wo der Bruder Karl seine Lehrtätig-

keit an der Universität eröffnet hatte. Es ist der später berühmt gewordene Physiolog, „eine der bedeutendsten und glänzendsten Gestalten in der ganzen deutschen Gelehrtenwelt des 19. Jahrhunderts“. (J. v. Kries.)

Heinrich bezog die Akademie in Kassel, wo er fleissig studierte. Von hier ging er im Jahr 1845 (?) nach Düsseldorf und schloss sich hier besonders an den Landschaftsmaler Wilhelm Schirmer an. In der aus seinem Nachlass veröffentlichten Schrift hat er eine sehr eingehende Schilderung des damaligen Unterrichtsbetriebes an der Düsseldorfer Akademie gegeben. Es ist grossenteils eine scharfe Kritik, die er hier, auf der Höhe seines Lebens und auf Grund seines gereiften Verständnisses und eindringenden Nachdenkens über die richtige Methode der Künstlererziehung an den damaligen Düsseldorfer Kunstzuständen übt; sie trifft aber keineswegs nur diese Akademie, sondern gilt nach der Ueberzeugung ihres Verfassers mehr oder weniger allen deutschen Kunstschulen. Und diese Kritik schliesst nicht aus, dass er mit warmer Pietät seiner Lehrer (besonders Schirmers) gedachte; er sprach wohl davon, wie er und seine Genossen über das Lob eines Lehrers erfreut, durch Tadel niedergeschlagen gewesen seien. Einer dieser Genossen, O. Knille, erzählt in den in der „Gegenwart“ 1897 Nr. 38 veröffentlichten Erinnerungen, die im Folgenden noch öfters benützt sind, von dem Freund: „Die Erinnerung an den blassen, blonden und bebrillten jungen Hessen, der sich schon früh durch scharfe Dialektik und Selbstbewusstsein hervortat, wird heute wohl nur von wenigen bewahrt. Ich sehe ihn noch deutlich vor mir, wie er einst im Malkasten, während wir Grünen über die Unverständlichkeit des zweiten Teiles von Goethes Faust gleicher Meinung waren, das Haupt stolz zurückwarf und ausrief: „Ich hab' ihn verstanden!“ (Das war, möchten wir dazu bemerken, doch eben nur jugendliches Kraftgefühl; dem Mann lag nichts ferner als Aeusserungen übertriebenen Selbstbewusstseins oder gar selbstgefälliger Eitelkeit.) „Doch galt Ludwig,“ fährt Knille fort, „nicht als Spielverderber, denn er machte überall mit, bei Sang und Klang, dichtete auch und mimte . . . In jenen harmlosen Düsseldorfer Tagen war die Beisteuer des einzelnen zum Ergötzen der Genossenschaft selbstverständlich, erntete kaum Dank und wurde schnell ver-

gessen. So weiss ausser mir wohl niemand mehr, dass Ludwig im Jahr 1852 das Programm zum reizendsten aller Künstlerfrühlingsfestzüge entworfen hat, die je in Düsseldorf stattfanden, zum „Auszug des Königs Artus und seiner Ritter, um Tannhäuser aus den Banden der Frau Venus zu befreien."

„Trotz aller Zerstreuungen" [zu denen für den Musikfreund besonders auch die Konzerte Robert Schumanns gehörten] „war der junge Ludwig fleissig in seinem Beruf, zählte auch zu den begabtesten jungen Landschaftern." Im Jahr 1852 verliess er Düsseldorf, um zunächst nach Zürich zu gehen, wo sein Bruder Karl als Professor der Anatomie und Physiologie wirkte. Er malte und studierte fleissig, daneben erfreute er sich einer schönen Geselligkeit und erwarb sich Freunde durch sein lebhaftes geistvolles Wesen (auch Gottfried Keller hat er kennen gelernt). Eine Zeitlang nahm er in Weesen am Wallensee Aufenthalt, um gemeinsam mit einem Freund in dieser Gegend landschaftliche Studien zu machen. Nachdem die Mutter, an der er mit grosser Liebe hing (in einem Brief an die Geschwister vom Jahr 1856, der ein schönes Zeugnis von seinem innigen Familiensinn gibt, spricht er von der „ewigbeweinten Mutter"), im Jahr 1853 gestorben war, wurde es ihm durch die Unterstützung eines edlen Gönners ermöglicht, das Land seiner frühen Sehnsucht aufzusuchen. Ende des Jahres 53 kam er in Rom an, das er, von vorübergehenden Reisen abgesehen, nicht mehr verlassen sollte. Nur einmal ist er noch über die Alpen gekommen, um eine Zeitlang in Zürich (im Hause des Bankiers Wesendonk) und in Wien bei seinem Bruder Karl, der seit 1855 an dem sog. Josephinum wirkte, zu verweilen. In Wien trat er in engen Verkehr mit dem Physiologen Ernst Brücke, dessen für den Künstler in Betracht kommende Arbeiten, namentlich die Physiologie der Farben, von ihm hochgeschätzt wurden und grossen Einfluss auf seine eigenen maltechnischen Studien gewannen.

„Im Herbst (1860?) verliess er Wien, um in einem Dorf am Chiemsee seinem Schicksal durch den Fehltritt auf der Treppe eines Bauernhauses zu verfallen". (Das spätere etwa 30 Jahre bis zum Tode dauernde Leiden wäre nach diesen Worten der Schwester auf den genannten Unfall zurückzuführen.) „Kaum imstande zu reisen, siedelte er nach München über,

stellte dort Bilder aus und kehrte dann nach seinem geliebten Rom zurück, um Deutschland nicht wiederzusehen.“

In seiner letzten Krankheit hat er sich nach Deutschland zurückgesehnt, um im Vaterland zu sterben. Und schon vorher hatte er ernstlich den Gedanken erwogen, nach Deutschland zurückzukehren; äussere Umstände haben die Ausführung dieses Gedankens vereitelt.

Dass der unvergleichliche, so tausendfach gepriesene Zauber Roms, der Stadt und der umgebenden Landschaft, aufs stärkste auf das jugendlich empfängliche, poetisch gestimmte Künstlergemüt wirkte, bedarf keiner weiteren Ausführung. (Vielleicht gibt es kein schlagenderes Zeugnis für diesen Zauber Roms, als das Bekenntnis eines Malers, der, wie Ludwig dem Verfasser erzählte, von München einem Freunde nach Rom schrieb, er würde sich glücklich schätzen, wenn er nur einmal in einer gewissen, (nicht einmal besonders interessanten) Strasse Roms im Regen auf- und abgehen dürfte.)

Allein und im Verein mit trauten, fröhlichen Genossen verlebte er „unnennbare Tage“, deren Nachglanz noch seine letzte trübe Lebenszeit erhellte. Gelegentlich stellte er sein poetisches und mimisches Talent, das wir schon kennen gelernt haben, in den Dienst der heiteren Künstlergeselligkeit. Aus Hermann Allmers' „römischen Schlendertagen“ bekannt ist das von ihm zur Silvesterfeier des deutschen Künstlervereins im Jahr 1858 verfasste Theaterstück „Der neue Pygmalion“, das „über allerlei Zustände und Erscheinungen im römischen Kunstleben und Fremdenverkehr mit dem originellsten Humor seine satirische Geissel schwang“; hinter der Satire blickt aber doch deutlich genug ein gesinnungsvoller Ernst hervor. (Die Handschrift des Stückes ist noch vorhanden.) Auch für ein Frühlingsfest der deutschen Künstler (das sog. Cervarafest) im Hain der Egeria hat er ein Festspiel gedichtet: „Der Kampf um Troja“ (ebenfalls noch handschriftlich vorhanden).

Bei einem so regen und fruchtbaren Geist wie dem seinigen war ein tatloses Schwärmen und Schwelgen in den Herrlichkeiten von Natur und Kunst oder gar ein Aufgehen in den Zerstreuungen der Künstlergeselligkeit nicht zu befürchten. Er zeichnete und malte aufs eifrigste, und seine Skizzenbücher, Mappen und

Wände füllten sich mit Studien und ausgeführten Bildern von Rom und der Campagna, vom Albaner- und Sabinergebirge und als Ergebnis grösserer Reisen von Umbrien und besonders von Sizilien, wo er längere Zeit und wiederholt verweilte, übrigens auch in der Cholerazeit in Messina am Nervenfieber darniederlag. Von seinen Leistungen als Zeichner und Maler schreibt L. Passini: „Als er noch kräftig und jung war, hat er schöne, wunderschöne Sachen gemacht, die beweisen, dass er auch in dieser Richtung hochbegabt und fein und klar empfindend war". Und O. Knille urteilt von der Zeit etwa bis 1870: „Damals war er der unbefangene natursinnige Landschafter, der zwar bei der Wiedergabe schon strenger und stilistischer verfuhr, aber noch nicht einseitig wie späterhin durch das Medium der alten Meister sehen gelernt hatte. Aus diesen Jahren datieren seine besten Gemälde, Studien und Zeichnungen; manche der letzteren erwarb später die Kgl. Nationalgalerie." Es ist übrigens bei dem Vergleich der Werke aus früherer Zeit und der aus den späteren Jahren (von etwa 1870 an) sehr in Betracht zu ziehen, dass der Künstler in seinen späteren Jahren durch sein körperliches Leiden, das bis auf die Hände sich erstreckte, in hohem Grad in der Ausübung der Kunst behindert und in der unmittelbaren Anschauung der Natur beschränkt war.

Was seinen Bildern, neben der eigentümlich poetischen Auffassung, einen besonderen Vorzug verlieh, das war die Verbindung pünktlichster und saubersten Ausführung aller Einzelheiten und einheitlicher Gesamtwirkung des Ganzen. Und auch einfachen Laien imponierte gerade an den späteren Bildern die wesentlich auf genauer perspektivischer Anlage und überlegter Anordnung der Richtungslinien beruhende, an die grossen alten Meister der Landschaft (von denen er Nicola Poussin neben Claude le Lorrain besonders hochschätzte) erinnernde Klarheit der Komposition. Seitdem er das Petroleum für die Malerei zu verwenden gelernt hatte, überraschte an seinen Bildern die hohe Leuchtkraft der Farben.

Schon in seiner frühesten Zeit trat eine für ihn ungemein charakteristische Eigenschaft hervor, aus der dann auch seine schriftstellerische Tätigkeit entsprungen ist: die innige Verbindung und gegenseitige Durchdringung künstlerischer und wissen-

schaftlicher Begabung. Er blieb nicht an dem äusserlich Unterscheidenden der Erscheinungen haften, sondern ging den Mitteln nach, die die Natur zur Hervorbringung ihrer Erscheinungen (z. B. der Licht- und Farbeneffekte) anwendet, und er wusste — und legte besonderen Wert darauf, dass diese eindringende Kenntnis der künstlerischen Darstellung selbst zugute kommt. Als er im Jahr 1856 an einem grösseren Bild des Aetna arbeitete, bat er seinen Bruder Rudolf, der Geolog war, um Auskunft über Bücher, die „die Entstehung und Umbildung der Gesteinsarten“ behandeln. Ebenso wandte er den der Malerei zur Verfügung stehenden Mitteln, um das Naturvorbild wiederzugeben, vor allem den Farben, schon bald die eingehendsten praktisch-theoretischen Studien zu. „Farben und Firnisse bereitete er sich selbst, erforschte was hinter den Etiketten der Fabrikanten Solides und Unsolides steckt. Keine Art von Grundierung, von Untertuschung, Unter- und Uebermalung, die er nicht erprobt hätte“. In seinen kunstwissenschaftlichen Schriften hob er immer wieder hervor, wie gründlich verfehlt die so oft von Laien (sogar von Kunsthistorikern) gehegte Meinung ist, dass das Handwerkliche, die „Technik“ in der Kunst Nebensache sei. Aus solchen Studien ging dann auch die im Jahr 1870 oder 1871 gemachte Erfindung hervor, die den Namen Ludwigs mit der Technik der Oelmalerei wohl für immer verknüpfen wird — die Erfindung der „Petroleummalerei“. Veröffentlicht hat er sie zuerst in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst VII (1872), dann in einem durchgesehenen und mit Zusätzen versehenen Abdruck dieses Aufsatzes in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ IV (1887). — Der lithographisch vervielfältigte Bericht an den Senat der Berliner Akademie der Künste vom Jahr 1887 ist im wesentlichen ein Auszug aus dem Artikel der „Technischen Mitteilungen“.

Die Ludwigsche Erfindung der Petroleumfarben und sein System der Petroleummalerei „gründen sich auf die Eigenschaft des Steinöls, bei mässiger Temperatur geschlossener Räume nass zu bleiben und an der Sonne oder auch an offenem Flammfeuer rasch zu verdunsten“. Die Erkenntnis dieser Eigenheit brachte ihn auf „die Idee, den Trockenprozess von Oelfarben durch Zusätze von Petroleum und Trockenfirnis nach Bedarf des Malers regulierbar und Harzölfarben mit Hilfe von Steinöl in

Farbenkapseln aufbewahrbar zu machen". Die Richtigkeit der Beobachtung, die der Erfindung zu Grunde liegt, ist von hervorragenden Chemikern wie J. Wislicenus und C. Engler bestätigt worden. Gegenüber der später erfolgten Bestreitung seines Erfinderrechts, die davon ausging, dass das Steinöl schon in der Renaissance oder noch früher in der Malerei verwendet wurde, konnte Ludwig darauf hinweisen, dass in keinem der Malerbücher, die er selbst schon in seiner ersten Veröffentlichung zitiert hatte und in keiner ihm bekannten anderweitigen vor dem Jahr 1871 veröffentlichten von Malerei handelnden Schrift auch nur entfernt etwas von der genannten für seine Erfindung entscheidend gewordenen Eigenheit des Steinöls vorkomme, dass er vielmehr diese Eigenheit selbständig bemerkt und sie durch eigens angestellte Experimente zum Zweck seiner Erfindnng und seines Systems nutzbar gemacht habe. Ebensowenig wie von jener Eigenheit des Steinöls an und für sich komme in den früheren Schriften davon etwas vor, dass man Petroleum je Malerfarben zugesetzt habe, um sie nass zu erhalten. Es heisse nur, dass man die steifgeriebenen Oelfarben mit etwas Petroleum verdünnen könne, das man ihnen während des Malens mit dem Pinsel zumische, gerade so wie man dies auch mit einem Zusatz von gewissen anderen Oelen oder auch mit augenblicklich verdunstenden Essenzen zu tun pflege. (Erklärung vom Mai 1890, gegenüber einem in den „Technischen Mitteilungen für Malerei" VII (1890) veröffentlichten Gutachten des Patentbureaus Brandt und v. Nawrocki zu Berlin). Sein geistiges Eigentum an der Erfindung des Systems, das er selbst durch Veröffentlichung in edler Selbstlosigkeit zum Gemeingut gemacht hatte, da er „Patentschutz in Sachen der Kunst als erbärmlich verschmähte", hat er noch in den letzten Jahren seines Lebens, in dem siebenjährigen Prozess mit dem Chemiker Keim, mit unermüdlichem Eifer verteidigt (vgl. darüber später). [1]

---

[1] *In dem Aufsatz der «Techn. Mitteilungen» berichtet Ludwig, dass A. Böcklin, den er die Farben (mit Petroleum) bereiten gelehrt habe, weit mehr Wert auf die Erhöhung der Farbenschönheit durch den Firnis gelegt habe, als auf die Vorteile, die das Petroleum gewährt. — In dem Buch über Böcklin von Ad. Frey (1903) ist in dem eingehenden Abschnitt, der von Böcklins Technik handelt, Ludwigs Namen nicht genannt. Auch in anderen Schriften über Böcklin wird Ludwig nicht erwähnt.*

Die Petroleummalerei (für die die Farbenfabrik von Dr. Schönfeld & Cie. in Düsseldorf seit 1889 das Material nach den Anweisungen des Erfinders liefert), vertritt nach dem Urteil O. Knilles ein Prinzip, „dessen Ueberlegenheit wohl erst nach und nach von den Kunstgenossen vollauf gewürdigt werden wird". Von den vielen Zustimmungskundgebungen, die Ludwig für seine Erfindung aus Künstlerkreisen erhielt, in denen man damals, wie auch jetzt noch, von Petroleumfarben Gebrauch machte, sei nur eine erwähnt. Der (1902 verstorbene) eigenartige Landschaftsmaler Emil Lugo schrieb 1889 an Ludwig: „Nun mache ich schon über ein Vierteljahr technische Studien mit Ihrem Farbmaterial und sehe, dass es „gut" ist; auch die Firnisse. Es wäre eine vollkommene Freude, für die ich Ihnen danken möchte, wenn Sie mir nur zu dem schönen Material die guten Gedanken und das vollendete Wissen verschreiben könnten — aber so ein schönes Material zeigt einem nur deutlicher vor allem die Unzulänglichkeit alles Wissens . . . Thoma weiss sie herrlich zu gebrauchen" . . . Und K. v. Pidoll spricht es in seinen Erinnerungen mit unverkennbarem Bedauern aus, dass H. von Marées die vorzüglichsten Eigenschaften und breitere Verwendbarkeit der Petroleumfarben nicht ausgenützt habe.

Ludwig hat es in dem Bericht an den Senat der Berliner Akademie der Künste ausgesprochen, dass er das Material seiner Petroleumfarben immer als das notwendige praktische Zubehör seiner Schrift über die Oelmalerei betrachtet habe.

Dieses erste selbständige Buch Ludwigs „Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der klassischen Meister" ist 1876, in zweiter durchgesehener und verbesserter Auflage 17 Jahre später, 1893 (Leipzig W. Engelmann) erschienen. Es ist wesentlich für ausübende Künstler bestimmt („probe fleissig!" ist eine öfters wiederkehrende Mahnung in der Weise Lionardos) und kann nur von solchen ganz gewürdigt werden (vgl. unten). Doch hat der Verfasser auch an Nichtkünstler als Leser gedacht, die in der Tat hier über ein Hauptmittel künstlerischer Darstellung mit gründlichster und wahrhaft wohltuender Sachkenntnis aufgeklärt werden. Und auch sie, die Laien, werden von Respekt erfüllt werden vor diesem gewissenhaften, keine Nachlässigkeit und keine Vertuschung des

Unzulänglichen duldenden, die Anspannung aller Kräfte bis in die kleinsten Einzelheiten fordernden Künstlerernst.

Wie beim Naturstudium selbst, so wird auch beim Studium der Darstellungsmittel der Malerei darauf gedrungen, sich nicht mit der Oberfläche der Erscheinungen zu begnügen, sondern nach dem Wie des Vorgangs zu fragen. Brückes Buch über Farbenphysiologie, meint z. B. der Verfasser, sollte in jedes Malers Hand sein.

Von grösster Bedeutung für die kunstgeschichtliche Forschung ist der „Anhang“ des Buches, der zum erstenmal gemachte „Versuch, die Führung der Arbeit nachzuweisen an Kunstwerken der alten Schulen“. Der Verfasser ist der Meinung, dass auch die Kunstgelehrten (oder „Kunstphilologen“, wie er sie gerne nennt) sich mehr um dieses bisher vernachlässigte Gebiet bemühen sollten, zumal wo sie die Hüter unserer Kunstsammlungen sind. Freilich steht der Beschäftigung von Nichtkünstlern mit diesen Dingen die selbst für Künstler bestehende „unendliche Schwierigkeit, besonders in Werken von grosser Vollendung sicher zu sehen“ entgegen.[1] Mit wohl allzugrosser Bescheidenheit spricht sich Ludwig über die Unsicherheit seiner eigenen, lange Jahre fortgesetzten Beobachtungen und Experimente aus. Er hätte es mit Freuden begrüsst, wenn andere forschende Künstler ihm ergänzend und berichtigend zur Seite getreten wären. Wer den technischen Einzelheiten der Untersuchung nicht zu folgen imstand ist, der mag sich entschädigt fühlen durch geistvolle Ausführungen allgemeinerer Natur, an denen es in dieser Schrift wie in den anderen nicht fehlt, so namentlich der über Lionardo da Vinci und seine Geistesart.

Das Buch ist nicht ohne Widerhall aus den Kreisen der Künstler geblieben. Hans Thoma schrieb dem Verfasser (10. Okt. 1880), dass die gründlichen Forschungen in seine eigenen, vielfach verworrenen technischen Erfahrungen, eine nutzbringende Ordnung gebracht hätten. Der Biograph Anselm Feuerbachs, Julius Allgeyer (bekanntlich selbst von Haus aus Maler) meint

---

[1] *Ludwig war längere Zeit mit der Zusammenstellung von Berichtigungen des Werks von Eastlake, Materials for a History of oil painting (London 1869) beschäftigt. Dieser übrigens von ihm geschätzte Laie hatte nach seiner Aussage die gröbsten Irrtümer begangen.*

in einem Brief vom 25. August 1889: „Gerade auf einem Gebiet, auf dem von Unberufenen des Seichten so viel geschrieben und in der Praxis so viel gesündigt wird, gewinnt eine Arbeit so besonders erhöhten Wert, hinter deren schlichter Form sich für den Einsichtigen deutlich die reiche Summe einer langen und sorgsamen Lebensarbeit birgt". Besonders gern wird man das Urteil des einstigen Landschaftsmalers Gottfried Keller vernehmen, das er in einem Brief an Friedr. Witte im Jahr 1876 ausgesprochen hat (es ist sehr wahrscheinlich in einer Zeitschrift abgedruckt; wo, konnte nicht ermittelt werden): „Das Ludwigsche Buch über die Oelmalerei ist sehr anregend und ein eigentümliches, einer aussterbenden Richtung angehörendes Produkt. Die Begeisterung, der tiefe Ernst, welcher die technische Seite einer Kunst sogar mit sittlichen Maximen verbindet, ist höchst respektabel und dazu in der Wahrheit begründet. Ich ging vor zwei Jahren in der Münchner Galerie herum an der Seite eines sehr verdienstvollen erfahrenen Malers, dessen Bemerkungen über verloren gegangene gute Grundsätze angesichts der alten und neuesten Bilder das im Voraus bestätigten, was Ludwig sagt."

Der beherrschende Gedanke der ganzen kunstwissenschaftlichen theoretisch-praktischen Tätigkeit Ludwigs tritt schon in dieser ersten Schrift mit voller Schärfe hervor: die Ueberzeugung, dass um die gesunkene Kunst wieder auf eine höhere Stufe zu heben, die Praxis der Meister einer vorbildlichen Kunstperiode, der italienischen, flandrischen, deutschen Maler der Renaissancezeit erneuert, „alte vortreffliche Kunstformen in ihrem Sinn und Zusammenhang neubelebt" werden müssten. Es konnte nicht fehlen, dass diese Anschauung auf lebhafte Gegnerschaft stiess. Diese gegnerische Anschauung klingt auch nach in den Worten, die der befreundete Künstler in seinem Nachruf gebraucht: „Er gelangte dahin," sagt Knille, „das Schaffen aus erweiterten Ideenkreisen, dessen sich die Neuzeit rühmt, als etwas für den Kunstwert Nebensächliches anzusehen; Hauptsache war ihm — ausser der Konzeption — was sich in der Technik niederschlägt: das Malenkönnen. Im Anschauen vergangener Herrlichkeit und in Missachtung des Modernen wurde er allmählich zum Reaktionär."

Diese Worte werden (wenn ein Laie sich ein Urteil gestatten darf) dem Standpunkt Ludwigs nicht gerecht. Der künstlerischen

Darstellung hat er, was den Gegenstand betrifft, keine engeren Grenzen gezogen, als sie durch die Organisation des menschlichen Geistes gegeben sind; gegen „erweiterte Ideenkreise" hat er an sich nicht das mindeste eingewendet (vgl. Lionardo da Vinci, Buch von der Malerei III, S. 110 f.). Was er behauptet hat, ist nur das, dass „ein klägliches Missverhältnis zwischen glänzender geistiger Prämisse und mangelhaftem materiellem Ausdrucksvermögen" die Kunsttätigkeit der neuesten Zeit kennzeichne. Das Wort Schopenhauers „Das Wesentliche an der Kunst ist das Können" entsprach allerdings ganz seiner Ueberzeugung. Aber nicht tote Regeln und Rezepte der Nachahmung wollte er geben, sondern die Arbeitsmethode der alten Meister aufsuchen und aufs neue lebendig und verwendbar machen. Er meinte, es sei nicht abzusehen, warum nicht auch die neuere Kunst wieder ähnliche Früchte erzielen sollte, wie jene alte Kunst, ohne darum zur formalen Nachahmerin zu werden, „so wenig als die Renaissance die formale Nachahmerin der Antike war, deren Bild ihr doch überall vorleuchtete." Und er hat es z. B. für möglich erklärt, dass sich auf dem Gebiet der Farbentechnik dem Talent bisher unbetretene Wege der Darstellung eröffnen werden.

Man wird zugeben müssen, dass dieser Standpunkt mit dem Schlagwort „Reaktionär" doch nicht ganz treffend und erschöpfend bezeichnet ist. Und wenn behauptet worden ist, dass die Ausdrucksmittel der alten Meister nicht mehr die unsrigen sein könnten und ein innerer Zusammenhang zwischen künstlerischer Anschauung und dem Ausdrucksmittel (der Technik) bestehe, so hat Ludwig zum voraus diesen Einwand beantwortet, indem er ausgesprochen hat, dass im Gegensatz zum Objekt die Mittel künstlerischer Darstellung für alle Zeiten gültig sind und die Ansprüche an sie im Wechsel der Zeiten sich nicht wesentlich ändern können, dass jedenfalls eine spätere Zeit ihre fortgeschritteneren Anschauungen nicht in schlechtere künstlerische Formen kleiden dürfe, als eine frühere die ihrigen. Im übrigen kann hier auf die Kunstanschauungen Ludwigs nicht näher eingegangen werden; sie werden eine zusammenfassende Darstellung von anderer Seite finden.

Er ist mit seinen Anschauungen im ganzen allein geblieben, und von verwandter und befreundeter Seite ergingen Mahnungen an

ihn, der herrschenden Zeitströmung mehr Zugeständnisse zu machen. Aber mit einem vielleicht nur unter Deutschen, freilich auch unter diesen selten genug sich findenden Idealismus hat er seine Ueberzeugung auch unter Sorgen und Not unbeugsam festgehalten, und er durfte sich mit Stolz jenen edlen deutschen Künstlern anreihen, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Rom „getrennt und verkannt von der Heimat nicht müde wurden das Banner echter Kunst hochzuhalten“.[1]

Die siebziger Jahre waren für Ludwig die Zeit einer ungemein fruchtbaren literarischen Tätigkeit. Die drei aus seinem Nachlass veröffentlichten Schriften sind in dieser Zeit entstanden; zwei Abschnitte daraus sind in der Zeitschrift „Gegenwart“ 1875 (ohne Name des Verfassers) abgedruckt worden. Karl Hillebrand, der Ludwig hochschätzte und in Freundschaft mit ihm verbunden war, hat die Veröffentlichung der Aufsätze in der „Gegenwart“ angeregt und sie mit einem Vorwort als „ästhetischer Ketzer“ eingeführt.

In einem der in der „Gegenwart“ veröffentlichten Aufsätze (1875, Nr. 41) spricht sich Ludwig im Zusammenhang mit damaligen Erwägungen der deutschen Reichsregierung und Verhandlungen im Reichstag über die Gründung einer Kunstakademie in Rom aus und entwickelt seine Gedanken über Wesen und Einrichtung einer solchen Akademie. Es ist bekanntlich nicht dazu gekommen, und man wird heute noch schmerzlich bedauern müssen, dass es Ludwig, der doch in erster Linie dafür in Frage gekommen wäre, versagt geblieben ist, seine hervorragende Lehrgabe an einer solchen Akademie zu betätigen und so zugleich seinen Ideen über Malererziehung praktische Geltung zu verschaffen. (Eine Zeitlang wurde auch in Berlin und Wien die Berufung Ludwigs an die dortigen Kunstakademien erwogen, die er mit Freuden angenommen hätte; warum der Gedanke nicht verwirklicht wurde, ist mir nicht bekannt.)

Und noch etwas anderes wird man beklagen müssen. Bei den Künstlern, an die er sich mit der tiefen Ueberzeugung und Begeisterung des Reformators gewandt hat, hat Ludwig, von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit seiner literarischen Tätigkeit

---

[1] *vgl. auch Grundsätze der Oelmalerei, 2. Aufl., S. 250 A.: «Sicher nehmen die Wenigen, welche die Kunst mit Ernst treiben, dieselbe Dornenkrone auf sich, welche Ludwig Caracci getragen.»*

doch nicht den Widerhall gefunden, den er ohne Zweifel verdiente (die Gründe haben wir nicht zu untersuchen); aber bei gebildeten Laien hätte er gewiss auf dankbare Aufnahme für Arbeiten rechnen dürfen, die sie vom Standpunkt des hochgebildeten ausübenden Künstlers über Fragen der Kunst belehrt hätten. Dass die Aufsätze in der „Gegenwart“ sehr gern gelesen wurden, bezeugte der Herausgeber dem Verfasser; ein Mann wie Karl Hillebrand hat die Schrift, der sie entnommen waren (hier abgedruckt) als „herrlich“ bezeichnet. Wie sehr Ludwig der Mann gewesen wäre, etwa eine auch für den Laien höchst anziehende Kunstgeschichte vom Standpunkt des Künstlers zu schreiben, das zeigen Abschnitte der hier veröffentlichten Schrift, das zeigen z. B. auch die Ausführungen über die kunstgeschichtliche Bedeutung von Giotto und seiner Schule oder auch über die Behandlung des bildhauerischen Reliefs in den Erläuterungen zu Lionardos Malerbuch.

Soweit es ihm sein körperlicher Zustand gestattete, widmete er sich neben seinen literarischen Studien immer noch eifrig der praktischen Ausübung seiner geliebten Kunst. Als einmal der Schreiber dieser Erinnerungen bei ihm eintrat, rief er, an der Staffelei sitzend, ihm mit leuchtenden Augen entgegen: es ist doch etwas herrliches Maler zu sein! Das Wort Albrecht Dürers war ihm aus der Seele gesprochen: „Niemand glaubt, denn so man mit umgeht, dass die Kunst des rechten Malers in ihr selbst so freudenreich ist.“

Schon vor dem Jahr 1870 hatte das schwere Leiden eingesetzt, das seine Bewegungsfähigkeit mehr und mehr hemmte und ihn schliesslich fast ganz ans Zimmer und z. T. ans Lager fesselte. Das Leiden bestand, nach der Mitteilung des treuen Arztes und Freundes Dr. O. von Fleischl in Rom, „in einer ausserordentlich langsam fortschreitenden Sklerosierung kleiner Teile des Rückenmarkes, multiple Herdsklerose genannt.“ Ludwig litt daran ungefähr 30 Jahre lang, allerdings ohne dass seine geistigen Fähigkeiten irgendwie beeinträchtigt worden wären. Schwere Unfälle (wiederholter Sturz auf der Treppe) verschärften das Uebel und warfen den Bedauernswerten auf ein langes Krankenlager.

Mannhaft und mit der ihm eigenen zähen Willenskraft wehrte er sich gegen den tückischen Feind, zu dem sich noch schwere

materielle Sorge gesellte. (Jahrzehnte lang fand, soviel dem Verfasser bekannt, kein Bild einen Abnehmer.) Der einsame Mann stand ohne eigene Familie da (dem Verfasser erzählte er einmal mit wehmütigem Lächeln, er und eine Verwandte hätten sich gern gehabt und sich heiraten wollen, doch ihre Eltern hätten es nicht zugegeben); aber schon frühe hatte er die verwaiste Tochter eines verstorbenen italienischen Freundes, eines Bildhauers zu sich genommen. Sie sorgte in ihrer Weise treulich für ihn, aber durch ihre krankhafte, abnorme Nervosität hat sie ihm viele qualvolle Stunden und Tage bereitet, so dass er sich zeitweise von ihr trennen musste. Und doch hing er mit wahrhaft väterlicher Liebe an ihr und war immer wieder geneigt, ihre Schwächen über ihren guten Seiten zu übersehen.[1]

Wenn man dem körperlichen Leiden noch eine günstige Seite abgewinnen konnte, so war es die, dass es zu der intensiven kunstwissenschaftlichen Beschäftigung, der immer wiederholten Lektüre der kunsttechnischen Schriften der Renaissance und der eigenen Schriftstellerei mit den Anlass gab. Seine Bibliothek war sehr bescheidenen Umfangs, und Gelehrte, die ihn besuchten, verwunderten sich wohl darüber; aber die Frische und Lebendigkeit seiner Auffassung hängt wohl auch mit der Abneigung gegen zersplitternde Vielleserei und Vielwisserei zusammen. Auch sein schriftstellerischer Stil hatte eine gewisse ursprüngliche Frische und Kraft, das Abbild seines regen und kraftvollen Geistes; darüber nimmt man einzelne Nachlässigkeiten und Verstösse gegen strenge Regel, einen gelegentlich etwas burschikosen Ton (wie K. Hillebrand sich ausdrückte) gern in Kauf; aus seinem langen Aufenthalt im Süden erklären sich einzelne Italianismen. Nicht selten erhebt sich doch die kräftiger Empfindung entsprungene Rede zu hoher Schönheit des Ausdrucks.

Eine neue grosse und schöne literarische Aufgabe trat Ende der siebziger Jahre an Ludwig heran, die Herausgabe des libro di pittura des Lionardo da Vinci nach der vatikanischen Handschrift mit deutscher Uebersetzung und Erläuterungen. Nachdem anderweitige Verhandlungen sich zerschlagen

[1] *Ein älterer Bruder Konrad hat bis zu seinem Tod in Rom als Angestellter eines Bankhauses gelebt.*

hatten, ist das Werk, die Frucht angespannter Arbeit mehrerer Jahre, in den „Quellenschriften der Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“, herausgegeben von R. von Eitelberger, 1882 erschienen.

(Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig. In drei Bänden (mit 283 Holzschnitten und 2 photolith. Tafeln). 1882 W. Braumüller. — Daneben eine „Künstlerausgabe“ in einem Band: Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270 übersetzt und unter Beibehalt der Haupteinteilung übersichtlicher geordnet von Heinrich Ludwig. Mit 268 Holzschnitten. Wien 1882, W. Braumüller).

Ueber die Grundsätze, die bei dieser Ausgabe befolgt wurden spricht sich der Herausgeber eingehend in den Vorbemerkungen § 5 (III, S. 122 ff.), ausserdem in einem Schreiben an R. von Eitelberger, abgedruckt im Repertorium f. Kunstwissenschaft IV, 3 S. 8 ff. aus.

Man wird ruhig behaupten dürfen, dass die Bedingungen zur Lösung der eigenartigen Aufgabe sich in keiner anderen Persönlichkeit so glücklich zusammengefunden hätten, wie in der Heinrich Ludwigs.

Zunächst war er mit dem Malerbuch Lionardos seit vielen Jahren vertraut, daneben mit den übrigen künstlerischen Schriften der Renaissance. Die italienische Sprache, auch die ältere, war ihm durchaus geläufig (er selbst sprach ausgezeichnet Italienisch).

Ferner war ihm eine ausgeprägte philologisch-kritische Begabung eigen und eine wissenschaftliche Gründlichkeit und Exaktheit, um die ihn mancher Gelehrte von Fach hätte beneiden können. Welche nicht zu ermüdende Geduld und Genauigkeit er seiner Aufgabe als Herausgeber zuwandte, kann der Verfasser dieser Zeilen, der die Abschrift der vatikanischen Handschrift — übrigens eine sehr leichte Arbeit — für ihn besorgte, aus persönlicher Erfahrung bezeugen. Was z. B. die Geschichte der Ueberlieferung des Texts betrifft, die bekanntlich besondere Schwierigkeit bietet, kann man oder konnte man wenigstens damals schwerlich viel weiter kommen, als L. gekommen ist. Noch wichtiger

aber ist, dass er als ausübender Künstler, bei dem Theorie und Praxis in inniger Wechselbeziehung standen, mit den Problemen die das Malerbuch behandelt, durchaus vertraut war. Für manche Dinge in diesem Buch, das von Lionardo für seine Schüler geschrieben war, hat nur der geschulte Maler den Schlüssel (nach dem Ausdruck O. Knilles); manches erscheint wohl dem Laien als selbstverständlich oder unwesentlich, was für den Maler von Bedeutung ist. Auch in den Hilfswissenschaften, die Lionardos Lehre in ihren Bereich zog, war der Herausgeber zu Haus oder arbeitete er sich, zum Teil mit Hilfe befreundeter Gelehrten, mit Leichtigkeit ein, so besonders in der Geometrie, dieser „liebenswürdigsten unter den mathematischen Wissenschaften", für die er eine besondere Vorliebe hatte und von der er meinte, dass sie mit ihren klaren und regelmässigen Raumgebilden eigentlich jeden rechten Maler anziehen müsse. Wenn er dagegen auf das Verhältnis der mathematischen, physikalischen und naturwissenschaftlichen Kenntnisse Lionardos zur Geschichte der Wissenschaften nicht näher einging, so war das um so mehr gerechtfertigt, als genügende Vorarbeiten für dieses Gebiet nicht vorhanden waren.

Eine durch die Aufgabe an sich nicht notwendig gegebene, aber höchst wertvolle Zugabe ist die sehr ausführliche „Einschaltung" in den Vorbemerkungen (III. Band S. 30—117) über „des Wechselverhältnis zwischen bildnerischem Machen und Anschauen und die Rolle des Verstandes in der Bildnerei." Es ist eine wesentlich auf den Meisterwerken der Renaissance aufgebaute Aesthetik der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, die das Wesen des „bildnerischen Geistes", so wie es dem Verfasser erscheint, nicht in allgemeinen und überschwänglichen Redensarten, sondern in sehr präzisen und konkreten Ausführungen darlegt. Die Befriedigung, mit der auch der Laie den Belehrungen eines gescheiten Fachmannes, der sein Fach gründlich beherrscht, zu folgen pflegt, wird durch diese ebenso geistvollen als klaren und nüchternen Auseinandersetzungen im höchsten Grad erregt. Man möchte wünschen, dass sie in einer Sonderausgabe allgemein zugänglich gemacht würden; sie wären mit ihrer sonnigen Klarheit imstand, manche nebelhafte Vorstellungen über Kunst zu zerstreuen.

Die Uebersetzung des libro di pittura selbst, die erste nach der deutschen Uebersetzung von J. Georg Böhm vom Jahr 1734,

ist vorzüglich gelungen, genau und treffend, und sie gibt mit feinem Sprach- und Stilgefühl die Färbung des Originals wieder. Wenn der Uebersetzer bescheiden bekennt, dass ihm das Buch im italienischen Original heller verständlich und beziehungsreicher erscheine als in seinem Uebertragungsversuch, so hat er damit einen in der Natur der Sache liegenden Mangel berührt, der jedem Versuch, aus einem zeitlich weit zurückliegenden Denkmal einer fremden Literatur mit ganz andern Kulturvoraussetzungen zu übersetzen, mehr oder weniger anhaftet. Die „sachlichen Erörterungen und Noten“ geben nach der kunsttechnischen und nach der philologischen Seite ein gleich rühmenswertes Zeugnis von souveräner Beherrschung des Gegenstandes, von Scharfsinn und von peinlicher Sorgfalt und Genauigkeit; sie erweitern sich zum Teil zu eingehenden Untersuchungen, die für den Fachmann von grösstem Wert und Interesse sind.

In seiner „Kultur der Renaissance“ sagt Jakob Burckhardt: „Die ungeheuren Umrisse von Lionardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können.“ Vielleicht könnte es doch gelingen, diesen Umrissen etwas näher zu kommen; nur müsste zu diesem Zweck, wie Ludwig mit treffendem Bild bemerkt, von Vielen mit vereinten Kräften ein Gerüst um den Koloss her gebaut werden. Und wenn Lionardo bei aller Vielseitigkeit doch, wie Ludwig oft hervorhebt, in erster Linie Künstler gewesen ist, so hat das Werk, von dem hier die Rede ist, in hervorragendem Masse dazu beigetragen, seine Eigenart verständlicher und lebendiger zu machen. Es ist ein klassisches Werk, das immer eine hohe Zierde der kunstwissenschaftlichen Literatur bilden wird. Aus den Kreisen der Künstler, für die das Werk in erster Linie bestimmt ist, hat der Verfasser zwar spärliche aber um so wärmere Anerkennung gefunden. Hans Thoma hat folgende Worte an ihn gerichtet (28. Dezember 1882): „Gleich nachdem ich den Lionardo gelesen hatte, wollte ich Ihnen meinen Anteil vom Dank, zu dem Ihnen die deutschen Künstler verpflichtet sind, für Ihre Sorge um das wundervolle Buch aussprechen . . . . Ich will es wenigstens vor Jahresschluss Ihnen noch sagen, dass ich es wie eine Wohltat tief empfinde, dass ich den Lionardo und Ihre Erläuterungen dazu in meinen Besitz bringen konnte. Das Buch befreit ja einen wie vom Alpdruck von dem unklaren, unsachlichen Gerede, das

über dem modernen Kunsttreiben schwebt. Da ist alles gesagt — und wie ! Die Künstler, die es aus lauterer Absicht sind, die einen Funken vom Beruf in sich haben, werden freudig dem Licht folgen, mit dem uns Ihr Lionardo aus dem Dunkel herausleuchtet zu der Stufe eines schöneren Anfangs für die Malerei.“ Und O. Knille meint in seinem Nachruf, dass Ludwig „seiner Aufgabe bis in die tiefsten Tiefen gerecht“ geworden sei.

In der Einleitung zu Lionardos Malerbuch hat Ludwig den sehr einleuchtenden Gedanken ausgesprochen, dass die für den Künstler in Betracht kommende antike (zum Teil auch mittelalterliche) Literatur und ebenso die hieher gehörigen wissenschaftlichen Hauptschriften der Renaissance in guten Ausgaben und Uebersetzungen von Gelehrten unter Mitwirkung von einsichtigen Künstlern herausgegeben werden sollten — als „ein für das Verständnis der Renaissance wahrhaft fundamentales Hilfswerk“. Es ist wesentlich seiner Anregung zu verdanken, wenn ein Mathematiker, Dr. C. Winterberg, della Francescas Schrift de prospectiva pingendi und Paciolis de divina proportione bearbeitet hat.

Schon drei Jahre nach der Herausgabe des Lionardoschen Malerbuchs hat Ludwig in einer neuen grösseren Schrift das inzwischen hinzugewachsene Material verarbeitet. (Lionardo da Vinci, das Buch von der Malerei. Neues Material aus den Originalmanuskripten, gesichtet und dem Cod. Vatic. 1270 eingeordnet von Heinrich Ludwig, Stuttgart. W. Kohlhammer 1885.)

Von dem grossen Werk Ravaisson-Molliens, les manuscrits de L. da Vinci en facsimile, Paris 1881 ff. lagen bis 1883 zwei Bände vor, sodann hatte J. P. Richter in zwei glänzend ausgestatteten Bänden „The literary works of L. da Vinci“ London 1883 herausgegeben. In jener Schrift sucht nun Ludwig den Ertrag der genannten Veröffentlichungen für das Malerbuch herauszustellen, in Beziehung zu dem vatikanischen Codex und den darauf beruhenden Ausgaben zu setzen und die neugefundenen Beiträge zur Theorie der Malerei einer eingehenden Erläuterung, sowie einer sachgemässen Anordnung zu unterwerfen. Das Ergebnis ist der von dem vatikanischen Codex gegebenen Zusammenstellung ausserordentlich günstig. Immerhin bringt das Richtersche Werk etwa 200 im vatikanischen Codex nicht

vertretene Notizen, die teils ganz Neues, teils im Prinzip Bekanntes in neuen Wendungen und Anwendungen enthalten.

Wenn über das Werk J. P. Richters, mit dem sich Ludwig fast ausschliesslich auseinanderzusetzen hat, ein italienischer Forscher, G. Uzielli, das Urteil gefällt hatte, dass er sein Buch zwar mit grossem Luxus ausgestattet, aber mit wenig Verständnis entworfen habe, so hat dieses Urteil in den eingehenden Darlegungen Ludwigs eine für Richter geradezu vernichtende Bestätigung und Ausführung erhalten.

Es war in der Natur der Sache begründet, dass der Polemik gegen das von anderer Seite vielgerühmte Werk ein grosser Platz eingeräumt werden musste, und diese Polemik ist mit schneidenden Waffen, gelegentlich mit köstlichem Humor, aber mit Würde geführt, und sie erhebt sich dadurch zu allgemeinerer Bedeutung, dass sie gegenüber einer leider nicht vereinzelten oberflächlichen Richtung der modernen Kunstwissenschaft mit tiefem wissenschaftlichem und sittlichem Ernst die warnende Stimme erhebt. Aber dem negativ-polemischen Teil steht eine Fülle positiver fruchtbarer Belehrungen und Beiträge zur Kenntnis der schriftstellerischen Tätigkeit Lionardos entgegen, von deren allgemeinem Charakter das erste Kapitel eine glänzende Schilderung entwirft.

Auch in dieser Schrift tritt eine echt wissenschaftliche, überall auf den Grund gehende Genauigkeit und Sorgfalt hervor, wie sie sich auch bei Fachgelehrten nicht allzu häufig findet.

Aus Anlass der Auseinandersetzung mit J. P. Richter mag es am Platz sein, das Verhältnis Ludwigs zu der Kunstgelehrsamkeit überhaupt und zu den Kunstgelehrten zu berühren. Er hat die solide Kunstgelehrsamkeit, soweit sie nicht über gewisse Schranken hinausgreift und insbesondere soweit sie sich wesentlich in historischer Forschung bewegt, durchaus geachtet, er hat einzelne kunstgeschichtliche Werke geschätzt und gelegentlich empfohlen, er hat anerkannt, dass die sog. Kunstkennerschaft öfters bei Gelehrten als bei Künstlern zu finden sei, er hat auch persönlich freundschaftliche Beziehungen zu manchen Kunstgelehrten gepflegt. Aber allerdings die Ueberzeugung hat er stets vertreten, dass die „spezifische Theorie und Wissenschaft der Kunst“, des eigentlichen bildnerischen Machens, wie er es nannte, nur

dem ausübenden Künstler selbst zugänglich sei. (Bekanntlich hat sich u. a. Dürer in demselben Sinn ausgesprochen.) In kunstwissenschaftlichen Dingen war sein Ideal (wie schon angedeutet) das neidlose, nur der Sache dienende Zusammenwirken von Gelehrten und einsichtigen Künstlern. Ehrlicherweise wird gegen diesen Standpunkt nicht viel einzuwenden sein, und es wäre vielleicht wünschenswert, in kunstgeschichtlichen und ästhetischen Schriften öfters einem Bekenntnis zu begegnen, wie es Jakob Burckhardt im Vorwort zur „Geschichte der Renaissance in Italien" ablegt, wenn er sagt: „Dem Verfasser hat sich sehr klar die Wahrheit aufgedrängt, dass wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, diese Art von paralleler Forschung und Darstellung nur bis zu einem mässigen Ziel führen kann, und dass Forscher, welche zugleich mit der Ausübung der Kunst vertraut sind, dieselbe mit ganz anderem Erfolg fördern würden."[1]

Wo Ludwig Urteilen von Kunsthistorikern und Archäologen über Fragen der Kunst, die sie nach seiner Ueberzeugung nicht hinreichend verstanden, begegnete, da hat er wohl gelegentlich in seiner temperamentvollen Art und in berechtigtem Künstlerbewusstsein harte Worte gebraucht.

Wie eine ernste Kunstgelehrsamkeit, so hat er, der selbst einen so ausgeprägten wissenschaftlichen Sinn besass, jede solide Wissenschaft hoch geschätzt. Zuwider war ihm nur oberflächliche und phrasenhafte Pseudowissenschaft und ebenso allerdings ein unfruchtbarer und unlebendiger Betrieb der Wissenschaft und ein Anhäufen von totem Wissensstoff.

Mit Gelehrten der verschiedensten Wissenszweige hat er freundschaftlich, mündlich und schriftlich verkehrt. In einem seiner letzten Lebensjahre wurde er durch den Besuch von Theodor Mommsen erfreut, den er in Zürich im Haus seines Bruders (Mommsen hat diesem einen Band seiner römischen Geschichte gewidmet) kennen gelernt hatte. Das bescheidene studio (zuerst in der Via Sistina, dann in der Via Curtatone, zuletzt in der Via Palestro), in dem vielleicht solche, die mit einem Künstler die

---

[1] «*Wer eine Kunst nicht selber übt, hat sein Lob und seinen Tadel an bestimmter Stelle schweigen zu lassen, nämlich da, wo sein mangelndes Können auch sein Wissen lahmlegt.*» *Th. Fontane, Briefe.*

Vorstellung genialer Unordnung verbanden, die darin herrschende peinliche Ordnung und Sauberkeit in Verwunderung setzte, haben gar viele, Gelehrte und Ungelehrte, Künstler und Nichtkünstler, Männer und Frauen aufgesucht, und sie alle wurden von ihm mit derselben schlichten Freundlichkeit aufgenommen. „Viele sind bei uns, die seine Grossmut und seiner Sitten Freundlichkeit erfahren, und alle rührte sein Geschick.“ Und jeder fühlte, dass ihm in diesem gelähmten, nur mühsam sich bewegenden Mann mit dem geist- und charaktervollen, echt deutschen Gesicht eine ungewöhnliche Persönlichkeit gegenübertrat. Wenn J. v. Kries in der Schrift über Karl Ludwig (Freiburg i. B. 1895) den eigenartigen Zauber seiner Persönlichkeit hervorhebt, der solchen, die ihn nicht gekannt, nicht zu schildern sei, so gilt dasselbe von dem Bruder Heinrich. Und es ist überraschend, wie die eingehende Schilderung, die v. Kries von dem Physiologen entwirft, fast Wort für Wort auf den ihm wohl ebenbürtigen Bruder zutrifft. Auch von ihm galt vor allem, dass er „durch die hervorragendsten Gaben des Intellekts und die liebenswürdigsten Eigenschaften des Gemüts in gleicher Weise ausgezeichnet“ war.

Auf welches Gebiet auch im Gespräch die Rede kommen mochte, auf religiöse, philosophische, literarische u. a. Fragen, überall fesselte er durch seine klugen und geistvollen Gedanken, die um so eindrucksvoller waren, als sie ohne jede Prätension, in schlichter und anspruchsloser Weise vorgebracht wurden. Wie jeder wahrhaft bedeutende Mensch, war er frei von Eitelkeit und Selbstgefälligkeit; dagegen fehlte ihm natürlich nicht das sichere Bewusstsein des eigenen Wertes, das ihn auch gegen den Mangel an Titeln, Orden und anderen Ehren gleichgültig machte.

Nichts Menschliches war ihm fremd. Grosses Interesse und feines Verständnis hatte er für die Poesie, antike und moderne, wenn er auch auf diesem Gebiet sehr ausgeprägte Antipathien empfand, die er dann wohl in schroffer Form zum Ausdruck brachte. Als er Mörikes Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“ kennen lernte, sprach er mit liebenswürdiger Lebendigkeit seine Freude über dieses Kabinettstück deutscher Erzählungskunst aus. Auch für Musik hatte er, wie sein Bruder Karl, grosses Interesse, wenn er sie auch selbst nicht ausübte. Jüngere musi-

kalische Freunde machten ihm zuweilen die Freude, sich zu einem Streichquartett in seiner Wohnung zu vereinigen. Als echte Künstlernatur hatte er lebhaften Sinn für ursprüngliches Volksleben, Volkssitten und -Gebräuche, und er konnte von charakteristischen Erscheinungen auf diesem Gebiet sehr anziehend erzählen, wie er überhaupt ein ausgezeichneter Erzähler war. Dass endlich sein Natursinn aufs feinste entwickelt und ausgebildet war, bedarf bei diesem Landschaftsmaler eigentlich keiner besonderen Bemerkung. Mit liebevoller Freude konnte er sich auch in das Kleine und Unscheinbare in der Natur versenken, und besonders seitdem seine Bewegungsfähigkeit so sehr beeinträchtigt war, lernte er immer mehr die Schönheit einfacher und engbegrenzter Motive (wie etwa die anmutige Biegung eines Baches) schätzen. Es war ein hoher Genuss, mit ihm in die ihm so vertraute Campagna zu fahren und dabei seine anregenden Mitteilungen und Erzählungen über alles was in den Weg kam (bis zu dem Winkel der Dächer an den Häusern der Vignen) zu hören. Die Umgestaltung des alten Rom, wie sie nach dem Jahr 1870 sich vollzog, betrauerte er mit seinen Kunstgenossen tief, aber sentimentales Klagen war nicht seine Sache, und wo einmal etwas Schönes geschaffen wurde, wie die „wunderherrliche“ passeggiata Garibaldi auf dem Janikulum, da liess er es an freudiger Anerkennung nicht fehlen.

Was dem Verkehr mit ihm noch einen besonderen Reiz verlieh, das war sein origineller Humor, der ihn auch in den trübsten Tagen nicht ganz verliess, gelegentlich auch wohl eine etwas barocke Färbung annahm. Man konnte nicht leicht ein herzlicheres Lachen hören, als von diesem Mann, den das Leben so schwer geprüft hatte. Dieser Humor war der Widerschein einer lauteren Seele. Wohl konnte er, stark und lebhaft empfindend, wie er war, heftig werden bis zur Leidenschaftlichkeit, ja bis zur Ungerechtigkeit; er nannte sich selbst einen alten Hitzkopf, der sich zu Unbesonnenheiten hinreissen lasse; aber im Grund war diese Hitzköpfigkeit der Ausfluss eines stark entwickelten Wahrheits- und Gerechtigkeitsgefühls, und derselbe Mann war vom reinsten Wohlwollen für alle Menschen erfüllt, die ihm näher traten. „Er war,“ so schreibt der Treuste der Treuen, Ludwig Passini, „trotz aller Streitlust lauter wie Gold; vierzig Jahre habe ich ihn als Freund erprobt und mich nie mit

ihm gezankt“.[1] Dieses echte Wohlwollen bewährte er nicht nur im mündlichen Verkehr, sondern vor allem auch in seinem ausgebreiteten Briefwechsel. Nicht nur, dass er befreundeten Künstlern, die sich an ihn wandten, die wertvollsten Anregungen und Winke gab, auch mit vielen Laien korrespondierte er eifrig, mit zartem teilnehmendem Eingehen auf ihre Interessen, ihre Freuden und Leiden, mit liebenswürdigem Humor und mit unermüdlicher Gefälligkeit, wo er sich gefällig erweisen konnte. Selbst solchen die es nicht ganz verdienten, spendete er freigebig aus dem Reichtum seines Geistes und seiner Güte.

Diese rege Korrespondenz ging neben einer mit unermüdlichem Fleiss geübten kunstwissenschaftlichen und, so lange es körperlich anging, künstlerischen Tätigkeit her. Italiener waren wohl erstaunt über den Fleiss dieses deutschen Mannes. Er trug sich noch in seinen letzten Jahren mit literarischen Plänen, so mit einer Schrift über Proportionen, von der man lebhaft zu bedauern hat, dass sie nicht zustande gekommen ist. Wenn ihm neue literarische Erscheinungen auf dem Gebiet der bildenden Kunst, die ihn interessierten, zu Gesicht kamen, wie z. B. die Schrift von Ad. Hildebrand über „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“, so setzte er sich mit dem grössten Eifer mit ihnen auseinander und suchte auch andere für diese Dinge zu interessieren.

Eine Frage, die ihn aufs lebhafteste bewegte, war die im Jahr 1886 von der preussischen Regierung geplante und dann bekanntlich auch durchgeführte Ablösung der Fresken von Overbeck, Cornelius, Veit und Schadow in der Casa Zuccari und ihre Verbringung nach Berlin. War Ludwig schon an sich grundsätzlich gegen eine Losreissung von Kunstwerken aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, für den sie geschaffen, und ihre Aufspeicherung in Museen, so hatte er in diesem Falle noch mit

---

[1] *Als Passini eine photographische Aufnahme Ludwigs aus seinen spätesten Jahren erhielt, die ein Baron des Granges gemacht hatte, schrieb er: «Das Porträtchen hat mich sehr traurig gestimmt. Es ist nicht mehr das alte liebe, immer heitere, so unglaublich wohlwollende Gesicht des armen Freundes, das mir immer vor Augen schwebt, wenn ich an ihn denke.» Die schweren Leiden und Sorgen hatten ihren Stempel eben doch auch in dieses Gesicht eingegraben.*

befreundeten Kunstgenossen ernste Bedenken gegen die technische Möglichkeit der Ablösung der Fresken, ohne sie mehr oder weniger zu beschädigen. In ausführlichen Eingaben an die deutsche Botschaft legte er diese Bedenken dar. Das preussische Kultministerium erkannte zwar an, dass mit der Ablösung der Fresken eine gewisse Gefahr verbunden sei, machte aber demgegenüber die andere Gefahr geltend, dass die Bilder bei ihrem Verbleib an Ort und Stelle durch Mieter oder bauliche Veränderungen beschädigt würden. Da die Mittel fehlten, die ganze Casa Zuccari anzukaufen, so gewährte nach der Ansicht der Regierung die Ablösung der Fresken die einzige Sicherheit dafür, dass diese Denkmäler deutscher Kunst erhalten und zugänglich blieben und nicht etwa anderweitig verkauft würden.

Erfreulicher als diese Sache war für Ludwig, dass der für Maltechnik sich lebhaft interessierende preussische Kultminister von Gossler im Jahr 1887 einen Chemiker beauftragte, mit ihm, Ludwig, in persönliche Verbindung zu treten, um in Gemeinschaft mit ihm das Problem der fabrikmässigen Herstellung seiner Petroleumfarben und Firnisse zu lösen und noch mehr, dass er selbst ein Jahr später von dem preussischen Kultministerium den Auftrag zur Abfassung eines Werkes über Technik der Oelmalerei erhielt. Jene Verbindung mit dem Chemiker A. Keim in München ist freilich für Ludwig, nicht ohne seine eigene Schuld, die Quelle schwerer Widerwärtigkeiten geworden, die sich sieben Jahre lang bis zu seinem Tod hinzogen. Man wird nicht erwarten, dass hier in die Einzelheiten des unerquicklichen siebenjährigen Prozesses eingegangen werde, der namentlich in Künstlerkreisen grosses Aufsehen erregte; nur das Wesentliche soll mitgeteilt werden. Es war zwischen Ludwig und Keim, der wie jener glaubte, seinen Absichten und Ansprüchen nicht ganz entsprach, zu Misshelligkeiten und schliesslich zum Bruch gekommen. Ein in den von Keim redigierten „Technischen Mitteilungen für Malerei“ 1890 erschienener Artikel war es hauptsächlich, der Ludwig veranlasste, vier kleine, in erster Linie für seine künstlerischen Freunde bestimmte Broschüren, (Beiträge zur Geschichte der Petroleumfarben) drucken zu lassen, in denen er sich lebhaft darüber beschwerte, dass ihm das geistige Eigentum seiner Erfindung bestritten und die von ihm erfundene Technik ver-

schlechtert und zu unsolider Massenfabrikation ausgebeutet werden solle. Dass Ludwig in den Angriffen auf seinen Gegner das zulässige Mass stark überschritten hat, wird kaum zweifelhaft sein können. Auf Grund verschiedener Ausdrücke in jenen Broschüren strengte der Gegner im Jahr 1890 die Privatklage beim Berliner Amtsgericht an, nicht nur gegen Ludwig, sondern auch gegen Professor Knille, der Exemplare der „Beiträge" verbreitet und eine in mehreren Zeitungen erschienene Erklärung gegen das Vorgehen Keims mit drei anderen Professoren der Berliner Akademie der Künste unterzeichnet hatte. Gegen Keim erhoben Ludwig und Knille Widerklage wegen einer Reihe von Artikeln, die er in seinen „Technischen Mitteilungen" veröffentlicht und in denen er allerdings jene Invektiven mit Wucherzinsen heimgezahlt hatte. Nach sechsjährigen Verhandlungen, die durch eingeholte Gutachten von Sachverständigen und Erklärungen der Parteien immer verwickelter geworden waren, wurde der Prozess am 22. Juni 1896 entschieden, indem Ludwig und Knille, aber auch Keim wegen Beleidigung von dem Berliner Schöffengericht zu (nicht beträchtlichen) Geldstrafen verurteilt wurden. Dabei wurde vom Gericht das Erfinderrecht Ludwigs ausdrücklich anerkannt. Trotzdem legten die zwei Künstler gegen dieses Urteil Berufung ein; allein es stellte sich nun heraus, dass das Urteil infolge eines juristischen Versehens auf teilweis unrichtiger Grundlage erfolgt war, und schliesslich wurden beide Parteien am 17. Mai 1897 zu einem Vergleich veranlasst, in dem sie erklärten, dass es ihnen fern gelegen habe, in der Vertretung ihres sachlichen Standpunktes den Gegner beleidigen zu wollen. In dieser zahmen Weise ging der lebhaft geführte Injurienprozess nach siebenjähriger Dauer zu Ende. Aber Ludwig erklärte jetzt von seinem letzten Krankenlager aus, dass er sich nun von dem Zwang des Stillschweigens befreit sehe, den er sich aus Rücksicht auf die schwebende gerichtliche Verhandlung den meisten der Angriffe gegenüber habe auferlegen müssen, die sein Gegner währenddem in den „Technischen Mitteilungen" gegen ihn gerichtet habe, und er veröffentlichte das gerichtliche Gutachten des von ihm hochgeschätzten Berliner Gerichtschemikers Dr. C. Bischoff, das in einem der Originalität seiner Erfindung günstigen Sinn ausgefallen war. Es sollte das nur der Anfang der Verteidigung

sein; aber der Tod nahm dem streitbaren alten Recken schon nach wenigen Wochen die Waffe aus der Hand.

Der erwähnte, auf Anregung der Berliner Akademie der Künste Ludwig erteilte Auftrag des preussischen Kultministeriums, ein Werk über Technik der Oelmalerei abzufassen, fällt in den Herbst 1888. Vier Jahre später war dieses Werk vollendet und erschien in zwei Bänden, Leipzig, W. Engelmann 1893. („Die Technik der Oelmalerei im Auftrag des Königl. preussischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten verfasst in zwei Teilen von Heinrich Ludwig. I. Teil: Die optischen Besonderheiten der Oelmalerei; II. Teil: Die materielle Dauerhaftigkeit der Oelmalerei.")

So ist auch das letzte Jahrzehnt seines Lebens durch eine bedeutende literarische Leistung bezeichnet, wie die beiden vorhergehenden. Es sind in diesem Werk, wie er im Vorwort sagt, die den Gegenstand betreffenden Erfahrungen seines Lebens gesammelt. Der Maler findet hier alles zusammengestellt, was es auf diesem Gebiet Wissenswertes für ihn gibt, so z. B. auch das Notwendigste aus der physikalischen Lehre vom Licht und von den Farben; er findet Anweisungen zum Prüfen der Farbstoffe und Oele, zum Firniskochen, Farbenreiben u. a., die der Verfasser in langjähriger Maltätigkeit erprobt hat und vieles andere, daneben auch hier geistvolle und anregende Gedanken. Die Orientierung ist erleichtert durch die übersichtliche Gliederung des Stoffs, durch ein eingehendes Inhaltsverzeichnis und durch ein Register zum zweiten Teil. Reiche Literaturnachweise bieten die Grundlage zu weiterem Studium. Die mannigfachen Wiederholungen, die dem Werk schon zum Vorwurf gemacht worden sind, rechtfertigt der Verfasser in einleuchtender Weise dadurch, dass es niemand einfallen werde, das Buch als ein einheitliches Ganzes in einem Zug zu lesen und dass es deshalb rätlich erschienen sei, jeden der Aufsätze, in die es zerfalle, als Ganzes für sich zu behandeln.

In dem Vorwort zum ersten Teil bemerkt der Verfasser: „Den Gegnern, an denen es nicht fehlen wird, ist er nicht gram. In arte libertas!" In der Tat hat es an Gegnern nicht gefehlt. Aber auch sie haben die grosse Menge von wertvollen Beobachtungen und Erfahrungen anerkennen müssen, die in dem

Werk niedergelegt sind. In den gedruckten Aeusserungen von Malern über die „Technik der Oelmalerei“, die dem Schreiber des Vorliegenden bekannt geworden sind, wird besonders die Umständlichkeit der von Ludwig empfohlenen Malweise und sodann seine Polemik gegen die moderne Malerei kritisiert. Beides hängt aber doch wohl aufs engste mit dem grundsätzlichen Standpunkt des Verfassers zusammen, und es müsste also nachgewiesen werden, dass dieser Standpunkt unrichtig oder mindestens für die neuere Zeit nicht mehr berechtigt sei (vgl. auch oben S. 16f).

Wenn Ludwig einmal die Frage aufwirft, welches neue Mittel „zur naturähnlichen Vollendung der Bilderscheinung“ der Naturalismus und Realismus der neuesten Zeit beigetragen habe, (Lionardo, Buch von der Malerei III, 116) so ist diese Frage, soviel dem Schreiber, der übrigens in diesen Dingen sich kein Urteil anmassen will, bekannt ist, bis jetzt noch nicht befriedigend beantwortet.

Die letzten Lebensjahre, etwa seit dem Jahre, in dem das Buch über „die Technik der Oelmalerei“ vollendet wurde, gestalteten sich immer trüber. Die körperlichen Leiden steigerten sich; dazu kamen schwere häusliche Widerwärtigkeiten und materielle Sorgen. Auch wurde es immer einsamer um den Mann, der für geselligen Verkehr so empfänglich war. Es war so, wie L. Passini einmal an den Freund schrieb: „Der Schatten unter dem Baum der Freundschaft wird immer kürzer.“ Wohl durfte man im Blick auf diesen Mann der Worte in einem Roman Wilhelm Raabes, eines seiner Lieblingsschriftsteller, gedenken: „Nicht in Goldwolken hüllt das Schicksal seine Erkorenen: in den dunkeln Mantel des Schmerzes, der Gebrechen, der Krankheit und jeglichen Elends hüllt es sie und reisst sie durch das Leben.“ Aber es musste sich doch auch die bittere Frage auf die Lippen drängen, warum gerade diesem Edlen und Trefflichen ein so furchtbar gehäuftes Mass von Leiden und Elend zugeteilt sei. Er selbst wurde nicht verbittert, so begreiflich das in seinen Umständen gewesen wäre. In ergreifenden Worten — ergreifend auch für solche, deren Weltanschauung eine andere ist — hat er ein Jahr vor seinem Tod die Summe seiner Lebens-

erfahrung in einem Brief zusammengefasst: „Die Schule des Lebens, die ich durchzumachen hatte, lehrte mich etwas, das viele nicht lernen; sie unterwies mich gründlich, wie töricht und komisch man handelt, wo und wann man immer seinem Treiben und Streben, seinen Leistungen, Leiden, Freuden Wichtigkeit beilegt. Ich muss oft laut lachen, wenn ich zurückdenke oder auch über das Jetzt, wenn die Misère am höchsten steigt. Es ist nicht Hohn und Hochmut, dieses Lachen, sondern helle Freude und heller demütiger Einklang mit dem grossen Weltgesetz der Wandelbarkeit und ziellosen Nichtigkeit aller geschaffenen Dinge.“

Ein andermal schreibt er, er sei alt und fühle des Alters Trägheit und Gleichgültigkeit, lebe nur noch in Erinnerungen an alte längst vergangene, traute Zeiten. Mit dem Altwerden freilich war es nicht so schlimm; eine ausserordentliche, selbst bis in hohes Alter bewahrte Geistesfrische war vielmehr ein Familienzug (besonders auch dem Bruder Karl eigen), und er selbst hatte recht prophezeit, wenn er in einem schon erwähnten Brief vom Jahr 1856 an seine Geschwister schrieb: „Mich dünkt, wir werden gar nicht alt, wenn wir auch einmal die äussern Abzeichen davon trügen.“ Noch von seiner letzten qualvollen Leidenszeit wird die „staunenswerte Geistesfrische“ gerühmt. Der befreundete Arzt berichtet aus eben dieser letzten Zeit: „Oft wenn er mir seine närrischen Träume erzählt, schüttelt er sich vor Lachen, dass es eine Freude ist, ihn anzusehen.“ Selbst in den trübsten Stunden vergass er sich und seine Leiden, wenn ihm eine Sache nahe gebracht wurde, die sein Interesse erregte.

Im Anfang des Jahres 1897 hatte er sich auf das Krankenlager gelegt, von dem er nicht wieder erstehen sollte. Ueber das Bedenkliche seines Zustands gab er sich keiner Täuschung hin und der Tod kam ihm ja als Erlöser. Er sehnte sich, wie schon früher erwähnt, in dieser letzten Krankheit nach Deutschland, um im Vaterland zu sterben, an dem er mit treuer Liebe hing, wenn er auch den grössten Teil seines Lebens von ihm fern gehalten worden war. Hatte er doch auch im Vorwort zu seiner „Technik der Oelmalerei“ seine Freude geäussert, dass es ihm vergönnt sei, „in der Fremde dem Vaterland als getreuer Untertan Sr. Majestät des Deutschen Kaisers zu dienen“; und in der hier veröffentlichten Schrift hat er es ausgesprochen, dass eines jeden

Bürgers beste Kräfte im Staat wurzeln und so auch die des Künstlers höher wachsen, wenn das Vaterland seine Dienste fordert.

Mit voller Seelenruhe ordnete er seine letzten Angelegenheiten und mit zitternder Hand schrieb er wenige Tage vor dem Tod Abschiedsgrüsse an ferne Freunde. Nur die Sorge um die Zukunft der Pflegetochter verbitterte die letzte Leidenszeit. (Hochherzige Freunde haben dann für sie gesorgt.) Zu dem letzten der ihn besuchenden Freunde, dem bayrischen Architekten A. Holzinger, der neben Dr. von Fleischl, Prof. Geselschap u. a. sich treulich um den Totkranken bemüht hatte, sagte er am Abend vor dem Tod mit heiterer Gelassenheit: „Leb wohl, lieber Freund, morgen früh triffst Du mich nicht mehr am Leben.“ Am Morgen des 30. Juni 1897 ging dieses edle, an Kämpfen und Mühen überreiche Leben zu Ende. Dem Wunsch des Entschlafenen gemäss wurde der Leichnam dem Feuer übergeben; die Asche wurde auf dem evangelischen Friedhof an der Cestiuspyramide neben dem Grab des Bruders beigesetzt.

* * *

Kurz nach dem Tod schrieb ein römischer Freund, wie der Heimgegangene zwischen Blumen und Lichtern dagelegen, sei er ihm wie ein Heiliger erschienen. Ein Heiliger ist er nicht gewesen, wohl aber ein Märtyrer seiner Ueberzeugung, wie wenig andere, und einer der trefflichsten und liebenswertesten Menschen. Die ihm näher getreten sind, bewahren die Erinnerung an ihn als eines der köstlichsten Besitztümer ihres Lebens. Aber die Spuren persönlicher Erinnerung, die nur noch wenige im Herzen tragen, werden bald verweht sein; nicht verwehen werden, so hoffen wir, die Spuren seiner reichen Lebensarbeit, ja sie werden wohl mit der Zeit noch schärfer und glänzender hervortreten; und solange unsere Kultur nicht völliger Verwilderung anheimgefallen ist, wird Heinrich Ludwig immer als ein Bannerträger echter Kunst und echter Kunstwissenschaft gelten.



UEBER
ERZIEHUNG ZUR KUNSTUEBUNG
UND ZUM KUNSTGENUSS.

WIDMUNG:

Liebes deutsches Publikum,
Lies dies Büchel, nimms nicht krumm;
Zierlichkeit such' nicht im Stil.
Denk, es sei ein Besenstiel,
Der dir fege aus dem Stall
Jahrelang gehäuften Schwall.



EINLEITUNG.

Wer in der Lage war, seine Schule in den alten Heimatländern europäischer Kunst zu machen und dort vor genügendem Zusammenhang herrlicher Ueberreste lernend bewunderte, was die bildende Menschenhand vermag, der muss wohl, wenn er aus seiner glücklichen Zurückgezogenheit, von Vorurteilen der Mode geheilt zum lieben Vaterlande zurückkehrt, lebhaft erkennen, dass die heutige deutsche Kunst dem hohen Bilde wenig gleiche, welches sich vor seinem Geiste entrollte. Der Abstand zwischen dem, was einst war und dem, was heute ist, wird ihn schmerzlich berühren, und manche Stunde der Niedergeschlagenheit wird er verbringen, wenn er sieht, wie der Mehrzahl seiner Landsleute auch nicht das leiseste Gefühl ihres Rückwärtsschreitens in künstlerischen Dingen aufdämmert.

Was soll er nun tun? Soll er etwa seinen Bestrebungen entsagen und sich dem vaterländischen Treiben anschliessen? Nein doch, er soll Hand anlegen, dass es besser werde, soll, werde daraus für ihn, was da wolle, seine Meinung sagen und zum Besten geben, was er weiss. Ist auch für den Augenblick die Hoffnung gering, dass es im Grossen und Ganzen fruchten könne, hie und da im Einzelnen und im Verborgenen fängt es doch schon an, sich zum Widerspruch gegen den allgemeinen Stumpfsinn zu regen, und wer dieser Unzufriedenheit heute Sprache verleiht, wird Bundesgenossen um sich sammeln.

I.

UEBER DIE ABSTUMPFUNG DES GESICHTSSINNES.

Dass unsere Nation eine kunstbegabte sei, haben unsere Vorfahren bewiesen. Freilich sind seither mehr als drei Jahrhunderte verflossen, aber die abgelegten Proben sind von so ausserordentlicher Art, dass sie den Vergleich mit dem Besten aller Völker und Zeiten nicht scheuen dürfen. Welchem Deutschen schlug nicht das Herz, wenn er neben den schönsten Werken italienischer Renaissance den hohen Adel unserer Eyck, Memling und Holbein in seinem ureigentümlichen Glanze nicht erbleichen sah? Durfte er doch nach genauem Hinschauen sagen, dass selbst d i e Ueberlegenheit, der sich alle beugen, die der Hellenen, nicht aus grösserem Ernste des Geistes herstamme, sondern aus günstigeren Umständen der Entwickelung.

Auch sank die deutsche Kunst von der Höhe, auf der sie eine Zeitlang ihrer nachbarlichen Rivalin sogar voranleuchtete, nicht etwa in einem langsamen Zersetzungsprozesse hernieder, sondern ihr Sturz war ein plötzlicher, war durch die gewaltsame politische Umwälzung aller Verhältnisse der Nation herbeigeführt. Die Anlage tiefen und ernsten Gemütes, in der die Kunst unserer Vorfahren wurzelte, ist, wir hoffen es, bei uns nicht innerlich gebrochen und verdorben, und wenn auch, seit die von jener Umwälzung dem Wohlstande geschlagenen Wunden vernarbten, die Nation nicht vermochte sich als Kunstvolk wieder auf die alte Höhe zu heben, so ist dies wohl hauptsächlich aus der einseitig vorherrschenden Richtung zu erklären, die der Geist der

Gebildeten seit der Reformationszeit nahm, aus dem Hinneigen zu abstrakter Wissenschaftlichkeit.

Möge der Ausdruck nicht missverstanden werden. Wenn wir heute von Wissenschaftlichkeit reden und dabei an unsere Naturforschung denken, so wird freilich niemand zugeben wollen, dass diese auf dem Wege, den sie eingeschlagen hat, der bildenden Kunst schädlich werden könne. Zieht sie doch fortwährend selbst den Boden, auf dem die bildende Kunst gedeiht, die lebendige Anschauung zu Rate, und es versteht sich ganz von selbst, nicht nur dass sie jede ihrer Hypothesen über das Sinnliche auf den sichtbaren Versuch stützt, sondern sogar, dass die Früchte ihres Mühens tausendfältige technische Leistungen sind.

In der Tatsache, dass gerade die Naturwissenschaft täglich grösseren Einfluss auf die Erziehung der Gebildeten bekommt, liegt nun sicherlich einiger Trost; sie wird das Ihrige für die sinnliche Belebung der Denkweise tun. Allein wir dürfen uns doch nicht verhehlen, dass wir noch nicht seit gar langer Zeit unter diesem heilsamen Einfluss stehen, und dass derselbe vorläufig noch ein sehr einseitiger ist. Wir müssen bekennen, dass der von dem alten philologischen Treiben geschaffene Schaden des sich Genügenlassens am abstrakten Begriff noch in gar vielen Zweigen unserer Bildung fortwirkt; ja wir dürfen vielleicht sogar daran zweifeln, ob die Naturwissenschaft selbst, oder doch wenigstens ihre populäre Lehre, sich so ganz von jenen Nachwirkungen frei gemacht habe, als es wünschenswert wäre.

Abstraktes und anschauliches Denken ganz voneinander loszulösen wird überhaupt wohl niemanden einfallen. Jede einfachste bewusste sinnliche Beschäftigung des Menschen setzt ja eine Tätigkeit des zusammenordnenden und spekulierenden Denkvermögens voraus, und ebenso wird sich der Geist, dessen Fähigkeiten auf die Sinnesanlagen begründet sind, niemals dem mächtigen Einfluss eines so vornehmen Sinnesorganes, wie das Auge ist, entziehen können. Dass aber anschauliches und abstraktes Denken durch Naturanlage ausser Gleichgewicht s e i n, oder durch einseitige Uebung des einen oder des anderen von ihnen aus dem G l e i c h g e w i c h t e k o m m e n können, unterliegt keinem Zweifel.

Und wo dieser Fall eintritt, werden beide leiden; nur eine Zeitlang hat es den Anschein, als wuchere der bevorzugte Teil

üppiger auf, bald aber wird sich zeigen, wie so gar wenig er der Hilfe des anderen entraten kann. Was bedenklicher sei, das einseitige Vorwiegen abstrakter, oder das sinnlicher Denkweise, möchte wohl kaum zu entscheiden sein. Der Flug der Spekulation, die ihre Schlüsse nicht mehr strenger sinnlicher Prüfung unterwirft, führt ebensowohl ins Absurde, als die Empirie, welche die Einzelfälle sinnlicher Wahrnehmung nicht durch verallgemeinernde Schlüsse verbindet, und wenn beide Geistesrichtungen sich gegenseitig Unsolidität oder Beschränktheit vorwerfen, so sind sie beide in ihrem Rechte.

Nicht nur Individuen tragen die Folgen derartiger einseitiger Entwickelungsweise, sondern die geschichtliche Rolle ganzer Nationen richtet sich nach ihr ein. Weder das einseitige Vorwiegen abstrakten Verstandes noch das Beharren bei ungeregelter Sinnlichkeit führt zu eigentlicher Zivilisation. *[Für einseitige Entwickelung nach der Seite abstrakter Denkweise hin dürften uns als ein deutlichstes Beispiel die noch heute unter uns lebenden Juden gelten können. Ihre Gebrechen und ihr Unglück, ebensowohl der grosse Teil der Schuld, welchen wir ihnen an so manchen Missverhältnissen unsrer heutigen Zustände zuwälzen, möchten sich daraus erklären, dass ihren Verstandesanlagen das genügend kräftige Korrektiv energischer Sinne fehlt. Schon auf den frühesten Stufen der jüdischen Zivilisation herrschte die Neigung zur Abstraktion vor. Früh schuf dieser Verstand eine von Sinnlichkeit freie Religion, aber auch schon früh liess er sich an dem toten Buchstaben theologischen Formelwesens genügen. Im tiefsten nationalen Unglück liess das Selbstgefühl dieses Verstandes die Juden als «das bevorzugte Volk Jehovas» voll Verachtung auf seine mächtigen Unterjocher herabschauen, — aber die Einseitigkeit der Anlage verschloss auch den von ihr Betroffenen die tätige Teilnahme an den tausendfältigen herrlichen Industrieen und Künsten, durch welche die tonangebenden Kulturvölker des Altertums glänzten.]*

Denken wir über geschichtliche Völker nach, so wird sich finden, dass Verstand und Sinnlichkeit in Unfruchtbarkeit oder in Rohheit verkamen, sobald sie nicht ihr Gleichgewicht suchten. Blüte der Feinheit und Kraft finden sich nur, wo jene beiden Anlagen sich harmonisch ergänzen. Ja es scheint, als komme es in diesem glücklichen Falle harmonischer Ganzheit gar nicht einmal so sehr darauf an, dass die Entwickeluug eines Volkes die höchsten Stufen erreicht habe. Die Hellenen ragen schon auf jugendlichen Stufen ihrer Kultur als geistig massgebendes Element über ihre mächtigen Nachbarn hervor. Schon was sie in frühen Zeiten ge-

schaffen, wird allen Zeiten als Muster voranleuchten, obgleich es noch einer höheren Entwickelung fähig war. In religiösen Vorstellungen und Staatsmaximen, in Dichtungen und Kunstwerken des älteren Hellenentums *[ebensowohl auch der deutschen und italienischen Renaissance]* begegnen wir oft einer Einfachheit, die wie Kindheit anmutet; aber wir sind überwunden von der unumstösslichen Klarheit des kerngesunden Menschenverstandes, der aus ihnen hervorleuchtet und dessen Aussprüchen auch der tiefste Denker kaum höhere Weisheit hinzuzusetzen vermag. Herz und Verstand nehmen sie uns gefangen und wiegen uns — nicht in einen Traum, sondern in ein helles läuterndes Bewusstsein von Glück. Als aber auf den höchsten Stufen hellenischer Kultur die Philosophie sich von den sinnlichen Lebensgewohnheiten des Volkes vornehm trennte, als beide Elemente einander feindlich wurden, ohne wieder den Vereinigungspunkt zu finden, begann die Sinnlichkeit eine gröbere zu werden, und die Wissenschaft verfiel den Ausschweifungen der Sophistik. Was die Nation nach der vollbrachten Spaltung des Geistes geschaffen, ist nur noch ein matter Abglanz der alten Herrlichkeit.

Manchem möchten diese Betrachtungen als müssige erscheinen. Angenommen, dürfte er fragen, das Gesagte sei richtig, und es habe sich bei unserm Volke ein Missverhältnis zwischen sinnlichem und abstraktem Denken hergestellt, wie ist es möglich, dass beide Fähigkeiten wieder ins Gleichgewicht kommen? — Es wird hiezu nur des ernstlichen Willens bedürfen; was dem Individuum gelingt, kann auch der Mehrzahl der Individuen gelingen. Dass der in abstrakter Denkfertigkeit vorgeschrittene Teil der Nation zu der sinnlichen Naivität der Zurückgebliebenen zurückkehre, kann nicht verlangt werden, wohl aber dass er daran gehe seine natürlichen Sinne zu ernster Uebung anzuspannen. Denn wenn deren wachsende Fähigkeit das Ausschweifen der Spekulation auf ein vernünftiges Mass zurückzwingen wird, kann der gebildete Teil der Gesellschaft mit doppelter Aussicht auf Erfolg von den in anschaulicher Befangenheit zurückgebliebenen die Erziehung ihres Verstandes verlangen.

Ziehen wir ein konkretes Beispiel herbei. Dem physikalisch gebildeten Techniker wird niemand zumuten können, dass er zu der anschaulichen Empirie des Handwerkers zurückkehre, wohl

aber dass er an sein theoretisches Wissen das Korrektiv der unerbittlichsten Sinnesschärfe anlege. Und wenn er auf diesem Wege dazu gelangt, die Ueberlegenheit zu betätigen, die Wissen der Praxis verleiht, so wird er dem Handwerker klar gemacht haben, wie notwendig es sei, sich der verallgemeinernden Theorie zuzuwenden.

Dieser Weg, dass der gebildetere Teil der Gesellschaft mit Ausbesserung seiner Schäden vorangehe, wird der leichtere, natürlichere und nutzbringendere sein. Würde dieser Weg verschmäht, so gingen wir, — da die Erziehung der Zurückgebliebenen notwendigerweise in den Händen der Vorgeschrittenen liegt, — der Gefahr entgegen, dass der Erzieher das Uebel, an dem er krankt, dem Zögling mitteile. Geschähe dieses letztere, so wäre das allerdings weitaus das Schlimmste. So lächerlich und gefährlich das Ausschweifen der Abstraktion auch bei Gebildeten wird, so ist doch nichts so bedenklich, als wenn der schwerfällige Geist Halb- oder Ungebildeter vom Fluge der Geistreichheit Witterung bekommt. Dann entsteht ein so widerliches Gemisch von Grobheit und Phrasentum, und schreitet mit solcher Gespreiztheit einher, dass den Vernünftigen Bangigkeit erfüllt wie vor dem Aberwitz.

Heutzutage fehlt es nicht an solchen, welche die Wiedergeburt der nationalen bildenden Kunst von den Klassen erwarten, die dem überfeinerten Geistesleben der Gesellschaft fremd geblieben sind, in deren Denkweise sich also die unverdorbene Eigenart der nationalen Begabung aussprechen werde; ja man hört sogar nicht selten die Phrase, die Kunst gedeihe nur auf dem Boden der ausgedehntesten Volksfreiheit. Bis diese Erwartung sich verwirklichen kann, muss aber bei uns offenbar noch vieles anders werden. Leider können wir uns nicht verhehlen, dass in Deutschland beim gemeinen Manne Kunst und Künstler in geringer Achtung sind; wir stehen in diesem Punkte gegen die Italiener unendlich an Bildung zurück. In Italien, wo noch so viele öffentliche Monumente vor fanatischer Zerstörungswut und verderblicher Museomanie bewahrt blieben, begegnet das Volk auf Schritt und Tritt Kunstwerken, und selbst der gemeine Mann kann sich dort eine Zivilisation ohne Kunst gar nicht vorstellen, während dies bei uns auch dem Gebildeten recht wohl gelingt. Auch gibt es in jenem Lande noch einen verständigen und wohl-

erzogenen Kunsthandwerkerstand, der sich in ununterbrochenem Zusammenhang mit den Prinzipien der vergangenen grossen Kunstepoche befindet und welcher, weit entfernt, über den Sinn von Kunstformen, unter deren Anblick er aufgewachsen ist, auch nur im mindesten in Zweifel zu sein, vielmehr jene Aufgabe darin erblickt, diese überkommenen Formen mit möglichster Geschicklichkeit nachzuahmen. Uns gehen diese glücklichen Bedingungen gänzlich ab; es ist bei uns die Möglichkeit, dass der Kunstbetrieb und die Kunstbefähigung den niederen Stände zum Bewusstsein komme, geradezu abgeschnitten; es fehlt im Privatleben dieser Stände und ebenso im öffentlichen jede Anregung. Schon diese Anregung wird also von den Gebildeten gegeben werden müssen, und man hat sich denn auch an verschiedenen Orten durch die Gründung von Kunstgewerbeschulen und durch die Aufstellung guter Muster in kunstgewerblichen Sammlungen auf diesen Weg begeben. *[Die törichte Phantasie, dass wir die Kunst ganz neu für unsre Bedürfnisse erfinden müssten und statt schon Vorhandenes zu studieren nun eine neue Renaissance anzustreben einen langwierigen und zweifelhaften Entwickelungsprozess von vorn zu beginnen hätten, scheint auf dieser Seite glücklich überwunden zu sein. Der Wille ist gut.]*

Aber ganz gewiss werden wir die Erfahrung machen, dass wir nicht gar weit gefördert werden, wenn nicht zu gleicher Zeit die Kunst im höheren Sinne wieder in Pflege kommt, wir meinen die monumentale, öffentliche. Denn so vortrefflich sich das Personal der Kunstbeflissenen im höheren Sinne aus dem Kunsthandwerkerstande zu rekrutieren vermag, so ist doch sicherlich nicht anzunehmen, dass jemals auf den Schultern selbst einer blühenden Kleinkunst grosse Kunstepochen emporgestiegen seien; umgekehrt aber ist gewiss, dass jedesmal das Gedeihen monumentalen Kunstbetriebs, welcher allein die Kräfte aufs höchste spannt, dem Kunsthandwerke neuen Anstoss gab und ihm Muster und Prinzipien schuf. Es wäre sicherlich an den Ueberresten der Antike nachweisbar, dass diejenigen Leistungen des Kunstgewerbes die vorzüglichsten waren, welche vereint mit dem Monument dem öffentlichen Leben dienten. Aus der Zeit der Renaissance in ihrem ganzen Verlauf lässt sich aber mit Sicherheit erhärten, dass der Einfluss und die Geschmacksrevolutionen, welche von grossen Künstlern ausgingen, auch das Kunstgewerbe mit sich fortzogen.

Das Umgekehrte trat aber wohl nie ein. Und auch in dieser sowie in späterer Zeit hat das Kunsthandwerk seine Kräfte da aufs höchste angestrengt, wo es den Detailschmuck des Monumentalen schuf.

Die Pflege der grossen öffentlichen Kunst aber setzt immer die entschiedenste Teilnahme der herrschenden Klassen voraus, welche über das gemeine Lebensbedürfnis hinausgeschritten sind, und bei welchen sich in der Gelegenheit bester Erziehung eine höhere Zivilisationsidee, ein Trieb veredelten Wohllebens entwickelt hat. So lehrt uns tatsächlich die Geschichte. Die Vertreter der demokratischen Hypothese müssen sich dahin bescheiden, dass Demokratieen im heutigen Sinne, bei denen sich die Gewalt aus dem Volke auf breitester Grundlage rekrutiert, sogar niemals die Auftraggeber bedeutender Kunstwerke geworden sind, und dass wir vielmehr jegliche höchste Kunstblüte dem grossen Sinne zu mächtigem Einfluss gelangter staatsmännischer Persönlichkeiten, Fürsten, Gewalthaber, Aristokratien und Geistlichen verdanken. So war es im hellenischen und römischen Altertume, wo oft genug die Pflege, welche der Kunst von seiten der Gewalthaber wurde, den Widerspruch des Volkes hervorrief, so war es auch im Mittelalter und in der Renaissance, überall, in Italien und bei uns. Ja, der Demos hat nicht nur nirgends eine nationale Kunst auf ihre Höhe gehoben, er hat nicht einmal auch nur irgendwo versucht, dem Sinken derselben Einhalt zu tun. Um diese Behauptung zu stützen, wird es nicht nötig sein Namen des Altertums zu nennen, mit denen wir Blüteepochen und Nachblüte der Kunst bezeichnen, wie wir denn von der perikleischen Kunstepoche, von der des Alexander und Augustus reden. Auch in näher liegender Zeit brauchen wir uns nicht an die Fremde zu wenden, an die Mediceer und so manche andere erinnern, wir können ebensowohl bei uns in Deutschland der Beweise wegen vorsprechen. Als bei uns die demokratisch angehauchte Reformation mit revolutionärem Hass die Denkmale der niedergeworfenen Macht zerstörte und die edelsten Blüten unserer Zivilisation unbarmherzig zerstörte und verzettelte, ja als sogar die besseren Stände in den protestantischen Städten, angesteckt von dieser Wut oder sie fürchtend sich mit empörender Bereitwilligkeit ihres Kunstbesitzes entledigten, da waren es wieder

auch bei uns Fürsten, welche rettend sammelten, was in ihren Kräften stand. Es waren die Fürsten Bayerns und Oesterreichs, welche wahrhaftig in unserer Geschichte keine sehr freisinnige Rolle spielten.

Hiemit soll nun beileibe nicht der Verdacht erweckt werden, als setze Liebe zur Kunst unfreiheitliche Neigungen voraus. O nein, sie keimt vielmehr nur auf dem Boden der alleredelsten Freiheit, nämlich auf dem der allerhumansten, abgerundetsten, vielseitigsten Geistesbildung. Wir müssen annehmen, dass der Geist fürstlicher und geistlicher Kunstmäcene weit über die Rolle erhaben war, welche ihnen zuweilen durch politische Notwendigkeit zufallen mochte. Wer bekam nicht, wenn er den Vatican betrat und die von den Rovere und Medici hervorgerufenen Leistungen sah, den Eindruck, dass jene von uns so gehassten Päpste, deren geistliches und politisches Prinzip wir leidenschaftlich bekämpfen, eine Bildung besitzen mussten von einer Feinheit, Gediegenheit und Breite allervollendetster Humanität, wie sich derselben heute auch unsere gelehrtesten Geister nicht entfernt rühmen können, eine Bildung, wie sie nur in der langjährigen Familientradition bevorzugter Stände erwachsen kann.

Was haben hingegen unsere modernen Republiken an künstlerischen Leistungen hervorgerufen, welche Anläufe haben sie auch nur jemals genommen? Ist doch dem Aufblühen wirklicher, edler Kunst nichts so gefährlich geworden, als das aus ungebildeten Ständen zu plötzlichem Reichtum sich aufschwingende Parvenütum. Und doch sollte sich an diesem, dem Intelligenz wahrlich nicht abgeht, die demokratische Hypothese gerade bewahrheiten. Aber mit welcher Flut schlechter öffentlicher und Privatkunstwerke haben uns der Geschmack unsrer schnellbereicherten Kaufleute und die demokratischen Kunstschiedsgerichte überschwemmt!

Auch über den Bildungsgrad der Künstler grosser Epochen, den man sich im allgemeinen so sehr naiv vorzustellen liebt, möchte man sich heutzutage einigermassen im Irrtume befinden. Diejenigen, welchen die Aufgabe zufiel, die edelsten Gedanken ihrer Nation, nämlich die auf den Staat und auf die Religion bezüglichen, zu schmücken, und die bei Lösung dieser Aufgabe den Ansprüchen der Höchstgebildeten gegenüberstanden, mussten doch wohl selbst Gebildete sein. Und so war es auch. Vielfach ge-

hörten sie zum persönlichen Umgang ihrer Auftraggeber, und was noch mehr heissen will, ihre Erziehung zur Kunst wurde meist in der Tradition der Künstlerfamilie bewerkstelligt. Man kann sagen, die Kunst wurde von einem erblichen Stande ausgeübt, und dieser Stand war, wiewohl nach der Natur seiner Beschäftigung selten einer seiner Vertreter an der Unruhe des öffentlichen Lebens teil nahm, einer der allergeachtetsten der ehemaligen Gesellschaft. Wäre die in ihm verbreitete Bildung nicht schon im allgemeinen durch den Umstand dargetan, dass die Künstler in so würdiger Weise der Lösung auch noch so vornehmer Aufgaben gewachsen waren, mochten dieselben nun den Gebieten des Staatslebens, der Religion oder der Poesie entnommen sein, so würde ihr Vorhandensein sich aus der Fachliteratur ergeben, welche jener Künstlerstand hinterliess, und aus der Wissenschaftlichkeit, welche ehedem der Kunstübung beiwohnte. Nicht nur taten sich häufig Künstler als Mathematiker und Mechaniker hervor — ja Pflege und Ausübung dieser Fächer lag oft grösstenteils in ihren Händen, — sondern Männer wie da Vinci und Buonarotti trieben sogar der Wissenschaft voran anatomische Studien, und der erste von den beiden Genannten war einer der umfassendsten und energischsten Denker aller Zeiten.

Man sieht also, dass unsre „naturwüchsigen Stände“ erst ein gutes Teil ihrer „Unverdorbenheit“ einzubüssen haben würden, ehe sie zu dem „naiven“ Bildungsgrad, der zur Ausübung der Kunst nötig ist, gelangen möchten.

Wohl ist das Vorhandensein guter bildender Kunstwerke einer der allereindringlichsten Bildungsfaktoren für ein Volk. So ausserordentlich wichtig ist dieser Bildungsfaktor, weil im wirklich vollendeten Kunstwerk jene Harmonie des gesunden Menschenverstandes, der Einklang zwischen abstraktem und sinnlichem Denken, zwischen Wollen und Können, und zwar in sublimster Sphäre, bewerkstelligt ist. Aber die Hervorbringung sowohl als die Beurteilung des Kunstwerks setzt eine spezielle Uebung und Verfeinerung, das sich *seiner selbst bewusste Wohlbehagen* eines spezifischen Sinnes voraus, und so allgemein zugänglich, wie man heute glaubt, ist daher das Verständnis des Kunstwerkes nicht. Eher darf man von Gebildeten voraussetzen, dass sie sich der Arbeit unterziehen, ihren Mängeln abzuhelfen,

als von Ungebildeten, und nur wenn jene das gute Beispiel geben, wird es einsichtsvoller vorwärts gehen. Sich dumpfen Instinkten überlassen, kann hier wenig frommen.

Oft setzt sich die Menge dem was ihr nützt, trotzig entgegen, aber auch, wenn sie zur Einsicht gelangte, weiss sie das Notwendige nur selten zum Ziele zu führen. Und so sehen wir den Demos einerseits häufig die Notwendigkeit und Ausübung der Kunst bestreiten, weil er den Nutzen von Dingen, die ihm ideal erscheinen, nicht sogleich erfasst, und andrerseits, wenn ihn eine dumpfe Ahnung der Vorteile ergreift, welche Kunst einem Volke bringt, sehen wir ihn sinn- und urteilslos unendliche Summen für das ungereimteste und wertloseste Zeug verschleudern.

Die Tatsache, dass die bildende Kunst und ihre eingehende Pflege einen hohen Einfluss auf die Gesunderhaltung des Verstandes und auf die Gesittung der Völker hat, wird von unsern Kulturhistorikern und Staatsmännern offenbar nicht nach Verdienst gewürdigt.

Moderne Techniker rühmen das Uebergewicht theoretisch-physikalischer Kenntnisse, mit welchen unsre emsige Naturwissenschaft sie ausrüstete. Wir dürfen keinen Augenblick an diesem Vorteil zweifeln, und kein Verständiger wird die unbeweisbare Thesis diskutieren wollen, es seien den Alten in der Uebung stetiger Praxis vielleicht grössere theoretische Hilfsmittel bekannt gewesen, als der schriftliche Nachlass uns überliefert hat. Wir geben vielmehr die grössere Unbehülflichkeit ihrer Wissenschaftlichkeit ohne Widerrede als sich von selbst verstehend zu.

Treten wir nun aber an die technischen Leistungen selbst heran und zwar an solche, deren Bedingungen und Schwierigkeiten sonst und jetzt die gleichen waren und geblieben sind, an Werke nämlich, die bestimmt sind Lasten zu tragen und grossen Widerstand zu leisten, wie z. B. Wasserbauten. Aus älteren Zeiten stammende Werke dieser Art werden von Modernen öfters kritisiert wegen der Primitivität ihrer Konstruktion, wegen der Höhe ihrer Bogenspannungen, wegen des Materialaufwandes und dergleichen mehr. Tatsache ist, dass solche Bauten in grosser Zahl, wo die Menschenhand sie nicht vernichtete, den Elementen, denen sie ausgesetzt sind, zum Trotz noch nach Jahrhunderten ihren Dienst tun, während der Fälle nicht wenige

aufzuführen wären, in welchen jenen zur Seite oder unter ganz ähnlichen Bedingungen aufgeführte moderne nach den fortgeschrittensten Methoden angelegte Brücken und Wasserleitungen in kurzer Zeit der Unbill der Elemente erlagen. Von der Unsolidität und Nachlässigkeit, wie sie sich nur allzuhäufig bei derartigen modernen Bauten zeigt, kommt wohl bei ähnlichen aus guten Kunstepochen herstammenden gar kein Beispiel vor.

Es scheint, die Alten haben den Mangel an fortgeschrittener Theorie reichlich ersetzt durch eine gründliche sinnliche Vorsicht und Aufmerksamkeit. Es spricht sich dieses ebensowohl aus in dieser unstreitig exakteren und rationellen Behandlung und Wahl des Baumaterials, als auch in einer grösseren Gewandtheit, gegebenen natürlichen und lokalen Umständen Rechnung zu tragen.

Und ist denn doch schliesslich die Leistung selbst der Wertmesser menschlicher Leistungsfähigkeit, so werden wir mit allen unseren theoretischen Fortschritten solange den Hut in der Hand neben der Sinnlichkeit der Alten stehen müssen, als die Solidität unserer Leistungen durch die Alten beschämt wird.

Ein jeder, dem die exakte Vollendung technischer Dinge obliegt, weiss, welche unausgesetzte und umsichtige Anspannung der Kräfte diese Anforderung erheischt und welche Schwierigkeit darin liegt, die Vorstellungskraft und den Sinn andauernd so scharf beisammen zu halten, dass sie keine Nachlässigkeit hingehen lassen. Treten wir nun an solche Leistungen des Handwerkerstandes guter Kunstepochen, welche öffentlichen Zwecken dienten, heran, sei es die Möblierung von Prachträumen, oder seien es dem religiösen Kultus geweihte Gerätschaften, ja, sei es nur eine Marmor- oder Steinbekleidung, eine musivische Arbeit an Prachtbauten. Wenn wir die ausserordentliche Exaktheit solcher oft eminent schwieriger und komplizierter Leistungen in der Nähe betrachten und dann bedenken, wie häufig wir dieser Güte der Arbeit begegnen, so werden wir bekennen müssen, dass die Zeit ihrer Anfertigung über einen intelligenteren und gewissenhafteren Arbeiterstand verfügte als die unsrige. Techniker, welche wissen wie schwierig es ist, von Arbeitern höheren Ansprüchen der Exaktheit entsprochen zu sehen, werden hiegegen nichts einzuwenden haben, und jedermann sei überzeugt, auch die einfachste Leistung dieser Art setzt, sobald sie vollkommen sein soll, die eingehendste Hingebung in-

telligenter Kräfte voraus, und allein schon das Ehrgefühl, welches sich in ihr betätigt, deutet den zivilisierten Menschen an.

Aber nur in Zeiten, welche auf die Beschaffung des Kunstwerks im edleren Sinne gerichtet waren, begegnen wir solcher Exaktheit, Solidität und Verständigkeit. Mit der Art von Kräftesteigerung, mit dieser eigentlichen kernhaften Zivilisation, welche die Hervorbringung des exakten Kunstwerks wirkt, lässt sich die durch unsere heutige Nutzproduktion in Bewegung gesetzte Kraft auch nicht im entferntesten vergleichen, und wir würden die Hände sinken lassen, wenn von uns gefordert würde, es den Leistungen der Antike oder Renaissance gleich zu tun. Wohl darf man sagen, und wohl verdient es der heutigen Fortschrittsphrase entgegengehalten zu werden, dass die so oft gescholtene Kirche selbst nicht selten den nachteiligen Folgen ihres Regiments ein reichliches Gegengewicht entgegengesetzt habe durch die Anregung intelligenter Kräfte, welche die von ihr hervorgerufene Kunsttätigkeit in die Schranken forderte. Wie so mancher grosse Ingenieur hätte ohne die schwierigen Dom- und Kuppelbauten seinen Scharfsinn, seine technische Erfindungskraft nicht entwickelt, die noch heute jeden Einsichtigen, der z. B. Brunelleschis und Buonarottis Kuppelbauten und Maschinerieen sah, in Bewunderung versetzt. Und der Künstler- wie der Handwerkerstand jener Zeiten verdanken zum grossen Teil den strengen Anforderungen ihrer geistlichen Auftraggeber ihre Solidität. Ja, der ganzen Zeit teilte sich dieser edle Zug mit; es war nur zu natürlich, dass die Bevölkerung im ganzen, durch die tägliche Gewöhnung so gutes zu sehen, zu weit schärferem Urteilsvermögen der Sinne und zu viel schärferen Ansprüchen an die technische Leistung kommen musste, als es heutzutage möglich ist. Welcher Laie möchte sich heute unterfangen können, Künstlern wie Buonarotti und Rafael waren, bei ihren Werken nützlichen Rat zu spenden, ja durch sein scharfes, einsichtiges Urteil die Kraft solcher Talente zu spornen? Zu jener Lebzeiten existierten Nichtkünstler, die dies vermochten und die Geschichte hat uns ihre Namen aufbewahrt.

Stagnierende Stabilität lag wahrlich nicht in dem Treiben jener Jahrhunderte. Sie haben Fortschritt und Erfindungen so gut gefeiert wie wir es tun. Von allen ihren Künstlern erkannten

sie denen den höchsten Ruhm zu, welche die Hilfsmittel der Kunst erweiterten, und an fast jeden der berühmtesten Künstlernamen der Renaissance knüpft sich die Erinnerung an eine fortschrittliche Tat. Aber in Büchern von ihren Erfindungen so vielen Lärm zu machen, als wir von den unsrigen, das war nicht der Brauch bei ihnen, sondern die in möglichster Vollendung makelloser Ausführung zur Tatsache gewordene Neuerung genügte als wirksame, s i c h t b a r e Lehre.

Wir sind gerade in den bildenden Künsten aus diesem Geleise gewichen. Welche der heute renommierten Kunstgrössen kann sich rühmen, die K u n s t weitergefördert zu haben? Ja, wo ist einer dieser Vertreter unsres Fortschritts, der die technischen Hilfsmittel, welche von den grossen Vorfahren geschaffen wurden, auch nur noch mit einiger Geläufigkeit verwendete, obgleich deren Regeln durch den Bücherdruck noch heute jedem Laien zugänglich sind?

Aber es möchte überhaupt fraglich sein, ob wir uns noch eine ganz deutliche Vorstellung davon machen, was es heisse, Schärfe des Gesichtssinnes zu besitzen, jene Schärfe, die sicherlich nur der ernsthafte Betrieb der Kunst wirkt. Wollten wir uns ein Bild davon verschaffen, wie weit das Wahrnehmungsvermögen solchen hochgebildeten Sinnes den Mangel theoretischer Kenntnisse zu ersetzen vermöge, so würden wir uns an eine der Leistungen höchster künstlerischer Meisterschaft wenden müssen.

Wiewohl Buonarotti unzweifelhaft anatomische Studien trieb, so sind dieselben doch gewiss gegen die Kenntnisse heutiger Anatomen sehr mangelhafter Natur gewesen. Nun wohl. In den Gemälden der sixtinischen Kapelle hat der Meister die menschliche Gestalt in hunderten von Wendungen, in allen nur erdenklichen Ansichten dargestellt. Er zeigt einen so vollkommenen Begriff von dem Bau und von den Bewegungsgesetzen dieser Gestalt, dass er jeden heutigen Anatomen in Erstaunen versetzt.

Diese Werke sind nach kleinen Vorstudien, ohne Beisein des Modells geschaffen. Viele der Bewegungswendungen hat der Meister in der Ansicht, in welcher sie dort gemalt sind, am Naturvorbilde gewiss nur auf Augenblicke beobachten können. Der Masstab der Bilder ist ein riesensafter, welcher jeden Fehler, jede Unklarheit der Vorstellung auf das störendste zur Evidenz bringen würde.

Das verwendete Farbenmaterial gestattet nicht Veränderungen und setzt die äusserste Promptheit des Malers voraus, — es ist mit spielender Leichtigkeit behandelt und bis zur Verschmolzenheit der Miniatur geführt. Und als sei es an allen diesen Schwierigkeiten noch nicht genug, befand sich der Meister auf seinem Gerüste auch noch überdem noch in so nahem Abstande von seiner Malerei, dass während der Arbeit von einer Beurteilung der Totalwirkung, — die wundervoll gelang — nicht die Rede sein konnte.

Das eminente Auswendigwissen, welches eine solche Leistung voraussetzt, war zum grösseren Teile der genauen Beobachtung feiner Sinne zu verdanken. Wer hat sich dies in unsern Tagen angesichts jenes niemals übertroffenen Riesenwerkes lebhaft vorgestellt, und hat nicht, erschüttert vor einer solchen Kraft und Fähigkeit sinnlicher Begabung, dem Urteile jener Zeitgenossen des Meisters zugestimmt, welche diesem den Namen des „Furchtbaren“ gaben.

Denn dreist dürfte er wohl einen jeden unsrer heutigen Anatomen in die Schranken fordern und fragen, ob modernes theoretisches Wissen zu noch lebhafterer, gegenwärtigerer Vorstellung von der menschlichen Gestalt verhelfe, als seine sinnliche Beobachtungsgabe.

Und der sittigende Einfluss, den künstlerische Umgebung auf den Einzelnen und auf die Massen übt, — haben wir von dem im lieben deutschen Vaterlande noch eine eigentliche Vorstellung?

Hier, in italienischen Städten, ist er uns wohl oft unter die Augen getreten bei den Schaustellungen grosser Kirchenfeste oder an den Feiertagen, die alter Gebrauch dem Besuch der öffentlichen Monumente geweiht hat.

Wer hat sich nicht herzlich gefreut, wenn er dann dem Treiben der Menge zusah! Vornehm und Gering strömen sie herbei, wer das Haus hüten muss, dem rechnen sie es für ein Opfer an. Welch ruhiger Anstand bewegt ihren Gang und welche intelligente Freude glänzt aus ihren Augen. Sie stehen und lauschen, wenn einer mit leisem, fröhlichen Ton den Sinn der Kunstwerke deutet. Der sachverständige Handwerksmann zeigt und erklärt seinem Weib und seinen Kindern die schöne kunstvolle Arbeit der Stoffe und Geräte. Und alle, wie ihr sie da seht, sind von dem edlen Gefühle getragen, dass das Schöne, geistig Inhalts-

volle und technisch so Hochvollendete der Schmuck ihrer lieben Vaterstadt sei, durch den diese in Ehren vor andern Städten glänze.

Was sind hiegegen die wüsten Schaustellungen unsrer Industriepaläste? Und wo in anderm Vaterlande begegnen wir dem gemeinen Manne, der die Kunstschätze seiner Vaterstadt nicht nur an den Fingern herzuzählen weiss, sondern ihren Wert auch oft mit prüfendem Blick betrachtete, so dass sein Auge aufleuchtet, wenn die Feierstunde sich ihm mit der Erinnerung des Gesehenen belebt?

Und doch ist alles dieses auch bei uns einst vorhanden gewesen; warum sollte es nicht wieder kommen können? Es wird ganz gewiss wieder kommen, wenn der bildenden Kunst wieder bessere Pflege wird, und wenn das exakte, inhaltvolle Produkt einsichtig gelenkter Menschenhand erst wieder den langweiligen Manierismus der Maschine in den Schatten stellt. Vermögen es jetzt schon einzelne, diesem langweiligen Produkte den untergeordneten Rang anzuweisen, der ihm gebührt, warum soll nicht endlich auch die Mehrzahl dazu gelangen, mit Abscheu auf den niedrigen Stand des Urteils und der Ansprüche zurückzublicken, zu dem sie jetzt herabgesunken sind.

Freilich müssen auch hier die bevorzugten Stände vorangehen, so lange sie dabei beharren, den Aufputz wertlosen Plunders für realen Wert auszugeben und es für Zivilisation halten, inmitten dieses Plunders zu wohnen, wird es immer weiter abwärts gehen, und mit schwindelhafter Rede übergleisstes Barbarentum wird die Ernte solcher Vernachlässigung der Sinne sein.

II.

UEBER EINMISCHUNG DER GELEHRSAMKEIT IN KUNST.

Tausendmal an den Dingen vorübergehen, ohne nach ihrem Sinne und Zusammmenhang zu fragen, ist wohl Stumpfsinn; aber auch der gibt keinen Beweis von Scharfsinn, welcher unbedenklich Schlussfolgerungen auf die Füsse stellt, unter denen er sich nichts Konkretes vorstellte, oder welche der sichtbaren Wahrheit ins Angesicht Ungereimtes behaupten.

Unser Jahrhundert, das eigentlich nicht mit völligem Rechte das materielle genannt wird, ist auf dieser luftigen Bahn munter und wohlgemut ein gut Stück voran; wir, denen es um die Hebung speziell des künstlerischen Sinnes zu tun ist, wollen uns jetzt mit voller Rücksichtslosigkeit das Missverhältnis klar machen, welches zwischen der anspruchsvollen, heute in der Luft liegenden Kunstphrase und dem sinnlichen Vermögen derer, welche sie drechseln, besteht. Kunstbetrieb und Kunsturteil gehören jedenfalls zu denjenigen Aeusserungen des Menschengeistes, welche am meisten das Beisammensein des gesunden Menschenverstandes heischen, und so springt vielleicht an ihnen das Auseinanderfallen von dessen Faktoren am grellsten und am frühesten in die Augen. Das deutsche Publikum ist freilich längst an den Gedanken gewöhnt, es verstehe sich ganz von selbst, dass Gelehrsamkeit auch die Fähigkeit in sich schliesse, in Dingen der Kunst vollgültig zu urteilen. *[Aber selbst grosse Gelehrsamkeit schützt wenig vor Abstumpfung des Anschauungsvermögens und welcher bedenklicher Rückschlag auf die Schlüsse des Verstandes aus dieser Stumpfheit — wo sie vorhanden ist — folgt, möge folgendes Beispiel dartun. Einer unsrer*

hervorragendsten Gelehrten, welcher noch obendrein zu denen zählt, die auch in der Geschichtsforschung nach exakter Methode zu verfahren suchen und die lebendige Anschauung der monumentalen Ueberreste, sowie die Kenntnis des heimatlichen Bodens des geschilderten Volkes für unerlässliche Vorbedingungen oder Hilfen ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit halten — hat uns mit einer Geschichte des römischen Altertums beschenkt, an deren tiefer Gelehrsamkeit sich jeder von uns belehrt hat; und deren scharfe, oft mit künstlerischer Lebendigkeit anmutende Darstellung jeder von uns freudig bewunderte. Alles ist vortrefflich, nur die Flamme der bildenden Kunst hätte der gelehrte Autor mit etwas mehr Vorsicht umkreisen sollen.

Bei der Besprechung der lateinischen Kunstbefähigung zieht er unter anderm nichts geringeres zur Erwähnung als jenes wunderschöne Schmuckgefäss, das unter dem Namen der ficoronischen Cista in dem kleinen Museum der Jesuiten in Rom aufbewahrt wird. Will er etwa den lateinischen Stämmen ein grösseres Talent zur Kunst vindizieren, als sich aller Wahrscheinlichkeit für dieselben in Anspruch nehmen lässt? Sehen wir näher zu, wie weit die Unempfindlichkeit seines Auges geht.

Der ganze Habitus des Gefässes ist ein griechischer. Der Gegenstand der Eingravierung ist eine Episode aus dem Argonautenzuge, der Faustkampf mit Amykos; die Beischriften sind griechisch. Die Zeichnung der Bilder ist von ganz ausnehmender Schönheit, so zwar, dass sich ihr von den auf uns gekommenen authentisch griechischen Ueberresten nur weniges an die Seite stellen kann. Dieses alles wird aber nun doppelt hervorgehoben durch einen Gegensatz grellster Art, durch eine Zutat wirklich lateinischen Ursprungs, welche dem Gefässe angefügt ist.

Quer über den gleichfalls mit der zierlichsten Zeichnung geschmückten Deckel hin hat die gefühllose Hand eines Stümpers eine plumpe Bronzeplatte genagelt, mit dicken, gemeinen Nägeln, und hat einige elendeste Missgestalten als Handgriff darauf postiert. Mit ebenso rohem Geschmack hat sie dem einfach zylindrischen Gefässe schlechtest gearbeitete Vogelfüsse angeheftet, und damit die Welt auch wisse, wer der Barbar gewesen sei, der das Herz hatte an einem Werke so hohen Ranges diese Schändung zu vollbringen, so hat dieser selbst mit schlechten Buchstaben tief und roh seinen Namen «Novius Plautius» auf die Platte eingekratzt.

Weiter kann in der Tat die Gefühllosigkeit des Auges kaum getrieben werden, als in dem vollständigen Uebersehen dieses empörenden Missverhältnisses. Und dürfte man aus dem Verfahren des pränestischen Kunstschänders, der es wagen durfte ein solches Werk so zu restaurieren, auf den Kunstsinn der damaligen Landesbevölkerung schliessen, so würde sicher keine gute Meinung von derselben ihre Stütze finden. Es würde wohl gar erlaubt sein zu folgern, dass das Kunstgefühl der Lateiner damals gerade so tief, ja noch tiefer gestanden habe, als zur

Zeit des Konstantin. Denn sicherlich ist für die schlechten Figuren, welche die Erbauer des konstantinischen Bogens in nächste Konkurrenz mit den gestohlenen Skulpturen des Trajansbogens zu setzen wagten, die Nachbarschaft dieser noch nicht halb so bedenklich, als die der Argonauten für das Machwerk des Plautius ist. Liebte man es aber nun gar, von diesem Punkte aus sich in geistreichen, die Geschichtsschreibung belebenden Konjekturen weiter zu ergehen, so möchte man, sich stützend auf die Misshandlung eines solchen Werks und auf den offenbaren Beweis von der Unfähigkeit des damaligen Lateinertums Kunstwerke zu würdigen, am Ende gar die pikante Vermutung wagen dürfen, der Novius Plautius sei ein Fälscher und Betrüger gewesen. Und es lege der Umstand, dass er sich wohlgemut herausnahm durch seinen frechen Eingriff in die hellenische Arbeit gleichsam die Fäuste des Amykos und des Dioskurenjünglings in vereinter Wucht herauszufordern, Zeugnis dafür ab, es habe schon im alten Rom nicht an gelehrten Kunstkennern gemangelt, dieselben seien nur etwa umgekehrte heutige Archäologen gewesen. Dem Plautius sei es nämlich — wie die Aufschrift seines Namens belege — gar nichts aussergewöhnliches gewesen, ein gutes altes Werk für sein eignes neues den Käufern aufzuhängen, während es so manchem Plautius unsrer Tage nicht allzu schwer fällt, sein eignes neues Werk bei dem heutigen Kennervolke für ein gutes altes an den Mann zu bringen.

Kein Einsichtiger wird es grosser Meisterschaft im historischen oder in irgend einem anderen gelehrten Fache zur Unehre rechnen, dass sie nicht zugleich zu der Feinheit der Sinne führte, die zur Beurteilung von Kunstwerken nötig ist. Aber bedenklich ist es allerdings, dass eine so spezielle Fähigkeit, wie die des Kunsturteil's ist, für leichte Ware genommen wird. Schneidend ist oft das Urteil, welches bedeutende Fachgelehrte über Missgriffe ihrer Kollegen, im eignen Fache begangen, fällen, das Gebiet der Kunst, das doch reichlich so grosse Schwierigkeiten beut wie jedes wissenschaftliche, hält man aber für die breite Domäne, auf der jeder Mann von «Bildung» seine Urteile wie junge Füllen tummeln könne. Und, obgleich es gerade kein schmeichelhaftes Argument für den Verstand des deutschen Publikums ist, niemanden fiel es in dem uns vorliegenden Falle ein, den Missgriff des grossen Gelehrten ans Licht zu stellen, ja es fiel derselbe nicht einmal jemanden auf.]

Das Kunstgefühl fristet bei uns sein abstraktes Dasein zum nicht geringsten Teil von den Phrasen eigens im Staatssolde stehender „Kunstphilologen".

Klingt das Wort nicht ausserordentlich „Kunstphilologen"! Und der Staat gibt bei uns wohl grössere Summen für die Pflege der „Kunstwissenschaft" aus als für die Kunst selbst. Sehen wir zu, mit welchem Nutzen er das tut, mit welchen Hoffnungen.

Die eigentliche Kunstwissenschaft befasst sich mit Kunstgeschichte und mit Kunstästhetik, und der schwierigste Teil derselben fällt offenbar denjenigen zu, welche die Geschichte der antiken Kunst festzustellen, oder besser gesagt zu konstruieren, beflissen sind. Ja, es müssen die Schwierigkeiten, die hier des Forschers harren, einen solchen, dem es um nur einigermassen ernsthafte Resultate zu tun ist, fast mit Hoffnungslosigkeit erfüllen.

Die Erforschung dieser Geschichte ist auf zweierlei angewiesen, auf die schriftlichen Kunstnachrichten der Alten und auf die künstlerischen Ueberreste selbst. Das dritte und gleich wichtige, was zu ihrem Betriebe vorausgesetzt wird, ist die kunstkennerische Anlage und Uebung des Forschers.

Die spärlichen antiken schriftlichen Quellen über Kunst und Kunstwerke, die uns fliessen, sind sehr vager Natur. Es liegt das schon in ihrem Gegenstande, welchen deutlichen Begriff von einem Werke bildender Kunst vermöchte uns auch die allergenaueste schriftliche Kunde oder Beschreibung zu verschaffen? Aber wir besitzen kaum solche, sondern nur summarische Aufzählungen und zerstreute Einzelnotizen.

Nun würde der Vieldeutigkeit dieser mangelhaften — ja verstümmelten — Nachrichten einigermassen abgeholfen sein, wenn die Authentizität der Belege festzustellen wäre, nämlich die auf uns gekommener Kunstwerke, von denen wir allenfalls vermuten können, dass sie sich als Objekte jener Nachrichten ansehen lassen. Von dieser Möglichkeit sind wir aber in den meisten Fällen weit entfernt. Gerade die bedeutendsten Werke sind, soweit sie überhaupt nicht der Zerstörung anheim fielen, meist schon früh durch räuberische Erobererhände von ihren Standorten entfernt worden. Wie oft sich dieses unglückliche Schicksal später wiederholte, oder wie oft wohlwollende Absichten das gleiche Resultat herbeiführten, ist gar nicht festzustellen. Die schliesslichen Fundorte geben also häufig kaum einen Anhaltspunkt. Ueberdem ist auch noch die Topographie dieser Fundorte oft nur eine mutmassliche, und auch da, wo der Boden bekannter ist, ist er meist so mangelhaft durchwühlt, dass die Fälle nicht selten sein mögen, in denen das für uns Wertvollere noch dicht neben der Stelle vergraben liegt, wo sich das fand, was uns für jetzt an seiner Statt genügen muss.

Was die Ueberreste selbst anlangt, so sind sie grösstenteils verstümmelte Trümmer, kaum dass uns noch aus Einzelheiten ein deutliches Bild der Vollendung, in welcher ihre Oberflächen einst glänzten, entgegenleuchtet. Auch da wo Werken Künstlernamen aufgezeichnet sind, gestehen Vorsichtige zu, dass wir es dennoch in der Regel nur mit Kopieen zu tun haben, ja dass selbst nicht einmal deren direkte Anfertigung nach den Originalen behauptet werden könne. Wer nun weiss, wie auch der beste Kopist selbst der Nachahmung, die er im Beisein des Vorbildes schafft, stets den Stempel seiner Zeit und seiner Persönlichkeit aufdrückt, der wird sagen, dass die Vorstellung, die wir aus Kopieen von einem Meister oder einer Schule schöpfen, stets eine höchst mangelhafte bleiben müsse. Der Kopist gibt immer nur das Allgemeinste wieder, er gibt zwar den Gegenstand, aber schon nicht mehr die Intimität von dessen Auffassung; er gibt wohl das allgemeinst Formale der Darstellung, aber die Formenauffassung gehört schon wieder ihm selbst an, und ihr Wert richtet sich nach dem Grade seines Wissens und seiner Fähigkeit. Zudem sind Kopieen häufig in ganz anderm Materiale und Massstabe angefertigt als die Originale, und schon dieses allein verwischt alle Deutlichkeit der Vorstellung. Um ein Beispiel zu wählen, das verständlich sein wird, welche Vorstellung würden wir von Rafael und seiner Schule haben, wenn wir sie nur aus den Reproduktionen der Kupferstecher kennten? Gibt nicht der deutsche Stecher ein ganz andres Bild von ihnen, als der französische und italienische, der moderne ein anderes als der des vergangenen oder vorvergangenen Jahrhunderts? Nehmen wir an, wir kennten ein Bild, wie z. B. den Violinspieler nur aus Stichen (oder auch selbst aus Oelkopieen) und würden eines Tages plötzlich vor das Original selbst gestellt. Wie ganz anders würde sich alsdann unser Begriff von Rafael gestalten; jeder würde einsehen, dass er von des Meisters eigenster Kraft so gut wie gar keine Vorstellung gehabt hätte. Gerade so verhält es sich doch mit Antiken, von denen wir auch nur allzuoft nichts als handwerksmässige, und obendrein in einem von dem des Vorbildes verschiedenen Materiale ausgeführte Nachbilder besitzen.

Wiederholungen der nämlichen oder einander ähnlichen Gegenstände, überhaupt alles solche, das sich in Verwandtschaft anein-

ander zu reihen scheint, müsste nun, um einigermassen ins klare zu kommen, zu lange andauerndem Vergleich nebeneinander gestellt werden; auch diese Hilfe ist meist versagt. Aber man glaube, keiner, der Hoffnung hat, ein Kenner zu werden, schmeichelt sich damit, dass er fähig sei, das Bild, welches ihm von einem Kunstwerke unter gegebenen Umständen der Umgebung und seiner eignen Seelenstimmung ward, über Zeit und Ort hinaus mit sich fortführen zu können, um es unter ganz anderen Umständen und angesichts eines anderen, leibhaftig den Sinn einnehmenden wieder so lebendig werden zu lassen, dass es zum Anstellen von Vergleichen mit diesem Wirklichen dienen könne. *[Es braucht hier nur die Lösung der Dresdner Holbeinfrage in Erinnerung gebracht zu werden. Und doch sollte man denken, dieselbe sei bei der ausserordentlichen Prägnanz und Bekanntheit der Eigenschaften des fraglichen Meisters auch ohne direkten Vergleich der Objekte möglich gewesen. Das war aber nicht der Fall.]*

Allein schon diese in dem Untersuchungsmaterial selbst liegenden Schwierigkeiten — zu welchen Hoffnungen lassen sie Raum, welches ist das Maximum des Resultates, das wir im äussersten Glücksfalle erwarten dürfen?

Es ist längst heraus. Nach all dem sich mischenden Scharfsinne und nach all der redlich verlorenen Zeit dürfen wir hoffen, bei einer allgemeinsten Vorstellung von der Auffassungs- oder Anordnungsweise dieses oder jenes Gegenstandes von Seite dieser oder jener Zeit und Schule anzulangen — und wir mögen dieses Resultat hinnehmen — salve der Ausnahmen, die nicht unterzubringen sind und vielleicht gerade so gut die Regel repräsentieren können.

Um uns klar zu machen, wie wenig solche Resultate zeigen wollen, dürfen wir ihre Magerkeit nur einmal bei Anderm supponieren, über das wir lebendigere Kenntnisse besitzen. Nehmen wir nur einmal an, wir hätten von dem Gang der italienischen Malerei keine genauere Vorstellung, als die der allgemeinsten Unterschiede im Habitus verschiedener Epochen und Schulen, wir wüssten etwa nach Schulbildern oder Kopieen die Anordnungsweise und den Typus giottesker Madonnenbilder von denen späterer Florentiner, Umbrier, Venetianer und schliesslich der Barockmaler zu unterscheiden, es fehlte uns aber alle und jede sichere Vorstellung von den intimen Eigenschaften grosser Meister

dieser Epochen und Schulen. Würde eine solche ungefähre Kenntnis den prunkenden Namen der Kunstgeschichte verdienen?

Wenn sich die Chancen des Unternehmens nicht bedeutend bessern, wozu leider kaum Hoffnung vorhanden sein dürfte, so lässt sich diese „Wissenschaft“, die den Mund so voll nimmt und so anspruchsvoll dociert, ungefähr dem populär unterhaltenden Versuch vergleichen, aus den paläontologischen Resten der Vorzeit unter Anwendung Buffonscher und Linnéescher Schematas ein Bild von dem Aussehen und von der Lebensweise vergangener Pflanzen- und Tiergeschlechter wiederherzustellen. Ja, ihr bieten sich noch nicht einmal so grosse Chancen. Zwar gibt es keine sehr deutliche Vorstellung von einem Tiere, wenn wir wissen, dasselbe sei, seinem auf unsre Zeit gekommenen Gebiss und Skelett nach zu urteilen, ein Pflanzenfresser gewesen und habe aller Wahrscheinlichkeit nach Klauen und Hörner gehabt; jedenfalls würde das noch nicht für eine sehr exakte „wissenschaftliche“ Vorstellung von der Sache gelten. Aber die naturwissenschaftlichen Kennzeichen sind doch wenigstens keine absolut trügerischen und wenn wir uns die ebenangeführten Merkmale an der Analogie noch heute lebenden Rindviehs verdeutlichen, so wird das Bild, welches unsrer Phantasie von den antediluvianischen Ochsen und von der Landschaft, in der sie wandelten, erwächst, zwar ein sehr vages, aber doch kein in seinen Grundzügen absolut irriges sein. Naturwissenschaftliche Kennzeichen sind konkrete, sie sind dem Auge deutliche, und auf ihnen gebildete Schemata sind wenigstens im allgemeinen in ihrem Zutreffen, in ihrer Richtigkeit beweisbar.

Aber in welchem Nebel verlieren wir uns, wenn wir an der Hand der von unsern Kunstphilologen aufgestellten Merkmale der schematischen Kunstgeschichtschreibung Anhaltspunkte für unsre Vorstellungskraft abgewinnen wollen. An welche Analogie knüpft der Unselige an, der nach einer präzisen Vorstellung von dem „gedrungenen Körperbau“ sucht, an dem er so unzweifelhaft die peloponnesische Schule erkennen soll, oder von dem „stereotypen Lächeln archaischer Kämpfer“; und wo nun gar werden sich ihm die Grenzen „strenger Kompositionsweise der Aeltesten und naturalistischer der Späteren“ feststellen! Sind doch das Merkmale, die, weit entfernt einen objektiven Sachverhalt

unumstösslich zu bezeichnen, vielmehr je nach der subjektiven Auffassung der Beobachter den grössten Schwankungen, die leider nur zu oft denen der Mode gleichen, unterliegen müssen, und mit solch eminent dehnbaren „Begriffen“ hofft man Kunstwerke verschiedener Zeiten und Schulen voneinander zu sondern, und zwar Werke so entlegener und uns so wenig erschlossener Zeiten. Erinnert man sich denn gar nicht, welchen Irrtümern die kritische Untersuchung täglich bei der Bestimmung von Kunstwerken — z. B. bei der Bestimmung altdeutscher Bilder — ausgesetzt ist, deren Entstehungszeit uns verhältnismässig nahe liegt, und für deren Feststellung wir sogar authentische Anknüpfungspunkte des Vergleichs besitzen?

Wenn man diesem Treiben und dem fortwährenden Schwanken der Begriffe, die ihm ihre ephemere Existenz verdanken, eine Weile zuschaut, so weiss man schliesslich nicht, was man mehr bewundern soll, ob die klassische Geduld mit der die betroffenen antiken Heroen auf die würdigen Schulmänner herabschauen, oder die diogenische Enthaltsamkeit der Ansprüche, mit welcher diese „Wissenschaftlichen“ der Seele des Antikenstudiums entsagen, und wie Goethe sehr grob sich ausgedrückt haben würde „stets am schalen Zeuge kleben“. Wir, höflich geschult, wollen diesen Diogenessen gerne aus der Sonne gehen, es soll sogar unsrerseits dem kräftigen Leuchten ihres Lichtes nichts im Wege stehen. Erfreuen soll uns ihre persönliche Befähigung, ihre Vorbereitung. *[Welch eminente Hochachtung vor der Aufgabe, die Geschichte der antiken Kunst herzustellen und ihre Triebfedern aufzudecken, ja welche über alles, was an sich der Antike wahrnehmen lässt, längst hinweggeflogenen Scharfsinn setzt es voraus, wenn z. B. im öffentlichen vatikanischen Erklärungskurse dem lauschenden Publikum die in zwei Reihen ehrerbietig der Erklärung harrenden wissenschaftlichen Objekte mit den kurzen Einleitungsworten vorgestellt werden: «Die eine Hälfte der antiken Statuen, so darf man sagen, ist gedacht als im Akt der Inspiration begriffen, die andere als in dem der Exhalation. Diese beiden physischen Tätigkeiten bezeichnen treffend schon im allgemeinen das sinnlich Unterscheidende mutiger und leidender Seelenzustände.» Verdient eine so pikante Klassifizierung nicht gerade so gut den Lorbeer, als jene klassisch gewordene botanische Einteilung der Gewächse in Kraut und Unkraut?*

Nicht geringeren Beruf verrät der Ausspruch eines andern sehr berühmten Forschers, den bei seinem ersten römischen Aufenthalte ein Gewisser, den ich nicht nennen mag, in die Villa Ludovisi geleitete,

zärtlich bemüht, ihn wenigstens auf einigermassen günstige Standpunkte vor die übel aufgestellten Herrlichkeiten hin zu postieren. Aber die Winke des Führers mussten dem grossen Gelehrten wohl sehr überflüssig vorkommen, denn er sagte mit freundlicher Zurechtweisung im Blicke: «O mein Lieber, diese Statuen sind mir alte, liebe Bekannte. Es lagen mir genaue Konturenzeichnungen derselben vor, und mit Vergnügen ersehe ich, dass alles, was ich in meinem nun vor reichlich drei Jahren erschienenen Werke über sie gesagt, zutreffend war.» Und damit lebt wohl Junokopf, Mars, Penelope und du, selbstmörderischer Barbar, wir verliessen den Saal, und das war gut; denn in ähnlichen Fällen wirkt das Geniessen frischer Luft äusserst wohltätig. Damals wurde dem, welchem solches begegnete vollkommen klar, wie so gar Recht ein anderer, gleichfalls hochberühmter kunstwissenschaftlicher Gönner gehabt habe, als er ihm in Bezug auf an alten Werken von Künstlern anzustellende technische Studien sagte: «Ihr Künstler dürft nicht über alles so eingehend grübeln, das überlasst uns. Ihr Glücklichen könnt Euch in Eurer Werkstatt heiter und ohne nachdenken der Inspiration des Augenblickes hingeben.»]

Das ist wohl der Kapitalirrtum, an dem wir leiden und den wir bekennen, deren Geist nicht in philosophischer Schule zum schrankenlosen Fluge der Spekulation gedrillt ward, dass wir immer so sehr an der Scholle allzudeutlicher Vorstellungen kleben wollen. Wir halten es nicht für genug, dass das dunkle Selbstgefühl sinnlicher Begabung uns den Mut und den unwiderstehlichen Drang verlieh, selbst die Kunst auszuüben. Die ausserordentliche Einfachheit dieser Tatsache und des an sie sich knüpfenden Problems verwirrte sich uns, sobald wir vor irgend einem Meisterwerke jäh erwachten. Da ward uns mit erschreckender Deutlichkeit helle, wieviel wir unternahmen; das Ziel stand herrlich vor uns, aber wo war der Pfad, der zu seiner Höhe führte? Und als wir daran gingen die schweigenden Züge des Vorbildes zu enträtseln, nahm in uns ein eigentümlicher Entwickelungsprozess seinen Anfang. Unter stetiger Kraftanspannung keimte nur sehr allmählich das Verständnis antiker Schönheit in uns auf, und mit diesem Keime wuchs, aber mächtiger und schneller, die feurigste Verehrung dieser Schönheit. Des Auges und des Urteils Selbstvertrauen aber räumte bald der äussersten Bescheidenheit den Platz; es erfüllte uns schon mit Stolz, wir fühlten unsre Kräfte schon gewachsen, wenn bisher unerkannte Züge jener Schönheit uns neu und lebhaft entzückten. Und während unser sich schärfender Blick auf der Muskelgeschmeidigkeit des belve-

derischen Torso oder auf den edlen Massen der melischen Venus verweilte, vergassen wir alle und jegliche geistreiche Konjektur über die Gedanken, denen diese edlen Reste einst zum Ausdruck gedient haben mögen. Ja, es erschienen uns neben solchem alles Gedankeninhaltes entbehrenden Stumpfe sämtliche historisch-philosophischen Rückblicke mehr und mehr langweilig, welche Kunstwerke überhaupt — und wären es Kaulbachs geistreichste Kompositionen — hervorzurufen vermögen.

Bei Philologen ist das anders. Sie fühlten nicht den Mut und den Drang der Begabung ausübende Künstler zu werden; noch weniger schärfte sich das in Uebung des Sehens erzogene Auge für die Empfindung des Schönen. Mit dem wenigen überhaupt vorliegenden kunstphilologischen Rüstzeug haben den fleissigen Studenten seine Universitätsjahre genügend vertraut gemacht. Mit vollständig frischem Sinne — er sah niemals Antiken, kaum Kunstwerke überhaupt — eilt er nach Rom. Nicht das peinigt ihn, dass es ein etwas sinnverwirrender Sprung sei, aus dem Nichts der Vorstellungen unmittelbar in deren Vollendetstes versetzt zu sein; ihm ist nur bange, ob ihm seine vorausgeeilten Kollegen von dem alten Zeuge noch etwas übrig liessen, woraus sich was machen lässt. Er betrachtet die Antike in der Absicht der Ableitung philologischer Dogmen — und getröstet erkennt er, dass es in dem überreichen Rom an jenem Mittelgut von Antiken nicht mangelt, vor dem sich so vorzugsweise gut in philologischen Konjekturen schwelgen lässt. Für die dem Jüngling vorschwebende Abhandlung über einen neuen Dioskurentypus, oder für die auf allgemeines Verlangen nochmals versuchte Schlussentscheidung über das wirkliche Original des Apollo von Belvedere findet sich bald irgend eine unbeachtet gebliebene Büste oder Hand unter den Trümmerhaufen der Museen, und findet sie sich da nicht, so liefert sie der Scarpellino, der neben seinem Geschäfte her mit den der öffentlichen Wachsamkeit glücklich unterschlagen gebliebenen „echt antiken" Meisterwerken handelt.

Wie beneidenswert ist der, welcher den Haupttriumph erreicht, den Gegnern zu rechtem Aerger seine Mutmassungen über die Bedeutung eines antiken Statuenrestes, oder über einen nicht mehr deutlich erkennbaren Gestus zur Geltung zu bringen. Dann wird der beglückte Ueberrest und sei er noch so ehrfurchtge-

bietend dem gewandten Restaurator in die Hände geliefert. Welche zartfühlende Liebe zur Kunst spricht sich in diesem Verfahren aus, welche Geduld der Sinne, die sich selbst verurteilen, dem alten Werke die moderne Stümperei forthin angeheftet zu sehen. Nur aus dem Fanatismus der Wissenschaft lässt sich das erklären, der dem religiösen des römischen Mittelalters wahrlich nichts nachgibt. Denn auch dieser ging nicht weiter, als alte Redner und Heroen durch Anheftung eines neuen Kopfes oder einer neuen Hand beruhigt zu allem umzuprägen, was er gerade nötig hatte, sei es nun St. Peter oder St. Paul.

Ein so behandelter Heros sieht dann aus, aus wäre er irre an sich selbst geworden. Plötzlich zum Heiligen werden, oder mit guter Miene die von einem Philologen oktroyierte Bedeutung als seine eigne zur Schau tragen, ist keine Kleinigkeit. Wir aus dem Publikum haben uns aber an diese zurechtweisende Behandlung der Antike vollständig gewöhnt. Stellen wir uns deren Anwendung doch nur einmal bei etwas anderm vor, bei dem sie nicht so im täglichen Schwange ist. Nehmen wir an, man fände ein halb zerstörtes altes Familienportrait, dessen Persönlichkeit nicht deutlich festgestellt sei. Würde es nun im mindesten etwas helfen, wenn wir das Portrait von einem Maler vollenden liessen? Wenn die modernen Pinselstriche sich mit den alten mischten, so würden wir erst recht nicht mehr wissen, was und wen wir vor uns hätten.

Wir kommen nun zu einem sehr heiklen Punkte, nämlich zu dem Kennerblick unsrer Kunstwissenschaftlichen — sehr wohl zu unterscheiden von Kennermiene. Sind wir doch — wie die Angelegenheiten der Kunstwissenschaft einmal stehen — mit unserm Zutrauen meist auf diesen Blick angewiesen.

Kennerblick setzt bekanntlich die Fähigkeit des Sehens überhaupt voraus. Und hier nun machen wir bei unsern Kunstgelehrten häufig die merkwürdigsten Entdeckungen. An den überschlanken Formen des Apoxyomenos weisen sie uns den gedrungenen Gliederbau nach, der aus lakedämonischer Schule stammt. — O Lysipp, zu welch' abstraktem Begriff schrumpftest du in solchem philologischen Hirne ein, dessen Vorstellungskraft keinen Raum für einen Spartaner von mehr als sechs Kopflängen und für den Gedanken hat, dass der Künstler schlanke und gedrungene For-

men verwendet, wie es gerade sein Gegenstand erheischt. Oder an dem Beispiele der rückwärtsgelehnten Statue des Menander erklären sie der eifrigen Zuhörerschaft, wie die Alten, augenscheinlich aus Rücksichten der Perspektive, sitzende Figuren stets etwas nach vorn übergeneigt hätten. *[Wir haben dem Auftritt beigewohnt, in dem der kleine Hund auf dem Panzer des Augustus im braccio nuovo in den Verdacht kam, ein Schwein zu sein. Und der hierob entbrannte Wortkampf war nicht anders zu stillen, als durch den schiedsrichterlichen Spruch einiger in der Nähe befindlicher Anschauungsmenschen, welche den friedlichen Vermittelungsvorschlag durchbrachten, das kleine Tier kann ja recht wohl ein Schweinhund sein. Und somit eröffnete sich die Gelegenheit der geistreichsten Konjektur über die Freiheit der Anspielungen, welche das neue Cäsarentum dem republikanischen Geiste der Künstler noch musste hingehen lassen.]*

Das und ähnliches, gestehen wir es nur, ist die eigentliche Erhöhung des Sinnes, welche sich aus der Betrachtung der Antike zu ergeben hat. Anschauungsmenschen fühlen recht wohl, dieselbe werde ihnen nie zuteil werden, und es ist ein geringfügiger Trost, dass sie dann und wann einmal in die Lage kommen, philologische Kennerschaft vor Unheilstiftung zu erretten, wenn es sich um die käufliche Erwerbung antiker oder nicht antiker Werke handelt. Ja, vor Unheilstiftung zu retten, denn um im Kunsthandel sicher zu gehen hilft alles philologische Wissen nicht viel; es handelt sich hier um wohlerzogene Augen. Und wiewohl Kunstphilologen täglich die Rede im Munde führen, Künstler taugten nicht zur Beurteilung von Kunstwerken, weil sie künstlerischen Vorurteilen unterlägen, so sehen wir doch nicht ein, warum gerade philologische Vorurteile zu Kunst-Urteil führen sollten. *[Hiemit soll nun nicht gesagt sein, dass Kunstkennerschaft unter Philologen gar nicht vorkomme oder etwa gar, dass sie unter Künstlern besonders häufig sei. Das wäre ungerecht. Waren es doch in der Dresdner Holbeinfrage Philologen, welche das Rechte trafen und Künstler, welche sich hartnäckig dagegen sträubten; allerdings solche, die mit ihrer Art die Kunst zu treiben philologischen Einflüssen sehr unterliegen. Wie weit aber im allgemeinen die sinnliche Sorglosigkeit unsrer Kunstphilologen bei der Prüfung von Kunstwerken geht, deren vermeintliche geistige oder sonst irgendwie charakteristische Bedeutung die gelehrte Phantasie einmal in Feuer gesetzt hat, davon hat man im grossen Publikum schwerlich einen Begriff. Schreiber dieses könnte über dieses Thema ein artiges Bändchen zusammenbringen.]*

Fragt man, was unsre ganze immense Kunstliteratur für die Verbreitung und Vertiefung des deutschen Kunstsinnes gewirkt habe, so lautet die trübe Antwort: so gut wie gar nichts. Sie hat im Gegenteil mit ihren schwankenden und in der Luft schwebenden Willkürlichkeiten die Ansichten verwirrt, und was weit schlimmer ist, sie hat mit ihrem nebelhaften geistreichen Phrasentum das Interesse ganz von der rechten Fährte abgelenkt, die Lust am Schauen vor allen Dingen unterminiert. Wie so manchem, der ein Kunstfreund geworden wäre, hätte man ihn unbehelligt seiner natürlichen Freude an der Sache überlassen, hat das fortwährende Geistreichtun über den Geistesinhalt der Kunstwerke alle lebendige Freude verödet, und er dünkt sich was Rechtes, wenn er in der spitzfindigsten Weise dem Kunstwerk — und seinem eigenen Gefühl Gewalt antut. Wie manchen hat die Befremdlichkeit sogenannter „ästhetischer Gesetze“ über seine sinnliche Begabung stutzig gemacht, und kritischste Gänge waren es, die er einschlug, als er von dem Wege des simpeln Menschenverstandes abwich.

Denken wir nun gar an den ausübenden Künstler und an den Nutzen, welcher ihm in der Tätigkeit seiner Werkstatt aus unsrer Kunstliteratur erwachsen kann — was sollen ihm kunstästhetische Deduktionen, und wären es die tiefgehenden eines Lessing über den Sitz, das Wesen und die Aufgaben bildnerischer Tätigkeit, was die subtilen Ausspitzungen eurer philosophierenden Kunstgeschichten? Sucht er doch weit Positiveres, und statt z. B. eine Untersuchung über den Einfluss der humanistischen Studien auf die religiösen Kunsttypen der Renaissance anzustellen, tätet ihr ihm einen weit grösseren Gefallen, ihr ginget endlich an das, was so recht eures Amtes wäre, und höbet den Schatz technischer Literatur, welchen die ausübenden Meister beneidenswerterer Zeiten als die unsrigen sind, hinterlassen haben. Daraus würde sich denn auch mit grösserer Sicherheit das kunsthistorische Bild vergangener Zeiten aufbauen, als aus allen euren kompendiösen Kunstgeschichten, die ja doch zum grössten Teil weiter nichts sind, als aneinandergeflickte Privatvermutungen ihrer Autoren, und für deren ganz Aeusserliches betreffenden Schematismus wahrlich Titel wie „Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste“ und dergl. mehr etwas sehr hoch gegriffen sind. Denn welche

Kräfte, welches Eindringen setzt es voraus, die innere Geschichte auch nur eines kleinen Kunstzweiges einer einzigen kurzen Epoche zu schreiben, musste sich doch selbst ein Talent wie Rumohr dazu unfähig erklären. Eure weitläufigen Unternehmungen müssen schon an ihrem Umfang scheitern. Ihr solltet es doch selbst fühlen, dass ein einziges von einem Fachmanne ausgehendes Buch, ja das Fragment eines Buches — wie z. B. Sempers „Stil" — über seinen Gegenstand nicht nur, sondern auch über alles, was mit ihm zusammenhängt, mehr Licht verbreitet, mehr inneres Verständnis für und mehr selbständiges Weiterdenken über denselben wirkt, als euer ganzes umfangreiches, mühevoll zusammengestoppeltes Vielerlei, dem jede innerliche Belebung abgeht. Ja der einzige Nutzen, den eure Sammelwerke noch stiften könnten, wäre der durch vorzügliche sie begleitende Abbildungen zu erzielende, aber auch hierin sind sie weit von der Befriedigung billiger Ansprüche entfernt. Wohl nie fühlte einer sein Kunstverständnis gekräftigt, der sich durch die endlose Langeweile Kuglerscher und andrer Aneinanderreihungen hindurchwand, wohl aber langte er mit ermüdeter, ja gänzlich vertrockneter Vorstellung von allem, was Kunst ist, am Ende an.

Und sind es doch hauptsächlich die Deduktionen unsrer Kunstschriftsteller gewesen, welche die moderne Kunst so mannigfach zu falscher Auffassung der Antike und Renaissance führten. Ein jeder weiss, wie lange die Monumentalkunst an dem „grossen Stil" gekrankt hat, mit dem uns Winkelmann beglückte und welcher nichts war, als die zeitersparende Oberflächlichkeit von Massenfabrikanten. Spukt denn dieses Ungeheuer nicht noch heute in unsrer monumentalen Kunst fort, und ist es nicht empörend, dass gerade das, was uns das Naturstudium und die Freude am Besonderen zum intimsten Bedürfnis steigern sollte, die hellenische Antike, der Schild geworden ist, mit der sich der arbeitscheue Konventionalismus Geringbegabter deckt? Und dasselbe Kunstphilologentum, welches sich befleissigt, das Gehirn Wenigvermögender mit künstelnder Gelehrttuerei über geistig Inhaltliches und beziehungsreich Formales anzufüllen, unterstützt auch durch seine Kritik die Prätension, eine verdorrte, hieroglyphenartige Gedankensymbolik für die Nachfolge lebensvoller antiker oder Renaissancekunst auszugeben. So weit sind wir gekommen,

dass einzig und allein infolge dieses geistesdürren Mühens die edelsten Vorwürfe der bildenden Kunst, die Darstellung des Nackten, in den Misskredit des Konventionalismus versanken, und dass Künstlern und Publikum die Lust an ihnen verkümmerte.

Noch eine andre kunstphilologische Krankheit müssen wir besprechen, welche nicht wenig zum Sinken des öffentlichen Begriffs von dem, was das Kunstwerk eigentlich leisten soll, beigetragen hat, die wissenschaftliche Museomanie nämlich. Mehr und mehr entwöhnt der Anblick der warenlagerähnlichen Aufstellung öffentlicher Sammlungen und das bunte Durcheinander derselben unser Publikum der Vorstellung, dass der Künstler seine Kräfte einem bestimmten Zwecke zu weihen habe, dass sein Werk der sinn- und stimmungsvoll belebende Schmuck des Raumes sein soll, den es ziert. Unter dieser Entwöhnung vom Anblick des Monumentalen ist der Geschmack bereits so tief gesunken, dass er keinen Anstand nimmt, die Bildergalerie, deren unglückliche Form bei Altertumssammlungen doch nur deshalb zu entschuldigen ist, weil sich schwer eine andre wird finden lassen, schon aus seinem Zusammenhange Gerissenes vor dem Untergange zu retten, als Zweck a priori des Kunstwerkes anzusehen. Ja die Begründer unsrer sogenannten National- und Städtischen Galerien moderner — oft eigens bestellter Werke — glauben sogar nicht selten, nonumentaler Kunst eine Zufluchtstätte zu bereiten.

Mit der frevelhaftesten Leichtigkeit entreisst die heutige Museenwut, wo nur die Gelegenheit sich bietet, Kunstwerke ihren ursprünglichen Standorten, und missachtend, dass der Werkführer eifrig darauf gerichtet war, alles und jegliches fern zu halten, was den Ausdruck seiner Phantasie verzetteln konnte, vernichtet man den Zauber und wirft das Werk sinnvoller Berechnung unter den buntesten Zufall der Umgebung, damit es der bequemen Menge leichter zugänglich sei, oder damit sich der Witz barbarischer Aftergelehrter an ihm prüfe.

Das ist ein rechter Ersatz, dass wir jetzt die Nomenklatur des Katalogs bereichert sehen, und dass die historische Klassifikation neue Vergleichspunkte und Beispiele gewinnt. Wenn diese Klassifikationen und Nomenklaturen noch in allen Fällen das Zutrauen verdienten, welches sie beanspruchen und wenn

sich nur wenigstens das Auge der kunstgelehrten Vorstände an dem täglich wachsenden Reichtum der Sammlungen schärfte. Aber überall, wo die Erwerbung alter Werke auf dem trügerischen Wege des Kunsthandels zu geschehen hat, sehen wir meist alles in Frage gestellt. Was sollen wir denn auch z. B. von einem Coreggiokenner erwarten, der in seinen Abhandlungen über alles was bei der Beurteilung des Meisters entscheidend ist, über die technischen Eigenschaften, mit Aalglätte hinwegschlüpft und dafür mit um so breiterem Behagen bei der Entdeckung verweilt, dass Coreggio die Form gefunden habe, unter welcher die Wollust eines der berechtigsten, eigentlichsten Darstellungsmotive der Kunst sei, und dass er als der Erste das Lächeln in die Darstellung eingeführt habe?!

Wenn die Ueberwachung unsrer Kunstplätze solchen Augen anvertraut ist, so werden die Schätze selbst nicht einmal vor Zerstörung sicher sein. Denn denjenigen, welcher von der Materie und Technik der Kunstproduktion nur eine ganz nebelhafte Vorstellung haben kann, werden, wenn es sich um die Ausbesserung des Beschädigten handelt, die Einwürfe jedes beliebigen Pfuschers vom Handwerk zum schweigen bringen. *[Es gibt sich hier die Gelegenheit, die Sprache auf das Pettenkofersche Regenerationsverfahren zu bringen. Man hält diese Frage für abgetan, und das beweist das Fortbestehen desselben Leichtsinnes, mit dem man die «Entdeckung» begrüsste, verharzte Oele und alte Firnisse aufzuweichen, und, als seien nun alle alten Bilder wieder so gut wie verjüngt, den «Entdecker» mit einer Nationalbelohnung auszeichnete.*

Dass Risse und trüb gewordene Firnisschichten noch nicht das Bedenklichste am Zustande unsrer Galeriebilder sind, kann füglich ganz beiseite bleiben, auch der Wert, den die Sache als chemischer Fund hat, bleibe unberührt. Die Bedenken liegen anderswo. Ganz gewiss nicht wird nämlich ein gewissenhafter Mann, der lebhafte Liebe zu alter Kunst und eine lebhafte Vorstellung von der Unersetzlichkeit alter Malereien hat, die Verantwortung auf sich nehmen, einiger blauer oder gelber Firnistrübungen halber die ganze Bildfläche einer so scharf wirkenden chemischen Prozedur auszusetzen, die nicht einmal unter der Beurteilung seines Auges vor sich geht. Das ältere Verfahren schwacher Erwärmung der Einzelstellen (mittelst entzündeten Weingeistes) wird deshalb vorzuziehen sein, weil der Restaurator den Vorgang unter seinem Auge hält, und sowie das gewünschte Resultat erreicht ist, mit einem Atemzuge dem Weiterwirken der Erwärmung ein Ende macht. An der Gewissenhaftigkeit des Ausführenden

liegt die Garantie für die Schonung des zu restaurierenden Werks. Wie kann von dieser Schonung bei solchen die Rede sein, welche die Gewissenhaftigkeit der Ausführung von vornherein zur Unmöglichkeit machen!]

Der Tadel war hart. Es werde diese Härte der Wärme für die Sache verziehen. Herzlich sei nun auch begrüsst, was sich Erspriessliches in den besprochenen Kreisen regt. Freilich sind es überall nur erste Regungen, und die Entwickelung derselben wird noch an mancher Klippe vorüberzuschiffen haben. So sei der Versuch Eitelbergers, die Veröffentlichung und Uebersetzung alter Kunstquellenschriften betreffend, willkommen geheissen.

So seien auch alle jene begrüsst, welche unsre Städte mit Antikenabgüssen zu bereichern bestrebt sind. Möchten solche Sammlungen doch in jeder Stadt von einiger Bedeutung entstehen. Möchten sie nicht aussehen, wie Warenhäuser, sondern möchte der dem Kunstwerke angewiesene Raum auch ein Kunstwerk und die Aufstellung eine monumentalen Prinzipien folgende sein. So herrlich wie z. B. im Vatikan für die Aufstellung der Antiken gesorgt ward, werden freilich nicht viele unsrer Städte zu sorgen vermögen, aber zum Muster sollte man sich auch bei bescheidenen Kräften die künstlerische Abrundung jener Aufstellung nehmen. Und hätten nur wenige Statuen in würdiger Weise Platz gefunden, sie werden den Dienst besser tun, als der reichgefüllte Antikensaal. Oeffentliche Hallen, die den Vorüberwandelnden zum Spaziergang einladen, die er gern und häufig betritt, sollten solche Aufstellungsörter sein. Das edle Schauspiel, das sie gewähren, würde schnell alle die öden Vorurteile wieder zerstört haben, die das Geschreibsel schuf.

Und so wünschenswert dieses wäre, ebenso notwendig wäre es, dass die Staatsregierungen endlich schützend ihre Hände über unsern noch an seinen ursprünglichen Standorten befindlichen Kunstbesitz hielten und das weitere Verzetteln des Zusammengehörigen verhüteten. Da man aber das, was schon in Museen steht, nicht wohl seiner ursprünglichen Stelle zurückgeben kann, so sorge man wenigstens für seine künstlerische Aufstellung. Vor allem seien die Monstremuseen zerstückt ; ihr Reichtum übersättigt und stumpft den Schauenden ab. Die historische Zusammengehörigkeit sei nur da berücksichtigt, wo sie die künstlerische

Harmonie unterstützt. Es geben auch von der Geschichte der Kunst ja ohnehin die Monumente das deutlichste Bild, in denen Jahrhunderte ihr Bestes zum Vergleich dicht nebeneinanderstellten.

Der Zweck der Sammlungen sei vor allem der der Benützung von seiten heranzuziehender Kunstjüngerschaft und die Oberaufsicht sei sachverständigen Künstlern anvertraut; muss es dann sein, so sei diesen auch ein literarischer Helfer mit untergeordnet. Das ist der natürliche Zustand solcher Dinge, und so verwendetes Geld würde bessere Früchte tragen als die Unterstützung parasitischer Dilettanten.

Oder was soll noch weiter werden? Soll am Ende noch gar die Erziehung der Künstler in die Hände jener zu liegen kommen? Das sei ferne; man raffe sich auf und lege der Gelehrtenphrase und dem Gelehrtendünkel, der sich von dem des Pfaffen nicht ums Handumdrehen unterscheidet, auf diesem Felde so gut wie anderswo das unberufene Handwerk.

III.

UEBER DAS VERHAELTNIS DES STAATES ZUR KUNST.

Wie eines jeden Bürgers beste Kräfte im Staate wurzeln, so werden auch die des Künstlers höher wachsen, wenn das Vaterland ihren Dienst fordert; aber ernstlich muss dieser Dienst gefordert werden.

Dass die Staatsgewalt bei uns noch eine Art von Bewusstsein habe, — wenn schon ein halb eingeschläfertes — dass es ihre Aufgabe sei, die schönen Künste zu pflegen, und dass sie ihrerseits dann Anspruch auf Gegenleistung habe, muss wohl angenommen werden. Wir wüssten sonst nicht, aus welchem Grunde sie Akademieprofessoren besoldete, und warum sie junge Stipendiaten zur Vollendung ihrer Studien ins Ausland entsendete. Wie die Sachen aber augenblicklich liegen, hat es fast den Anschein, als betrachte man das wie einen unzeitgemäss gewordenen Brauch, dessen sich mit guter Manier zu entledigen vielleicht das Beste wäre. Tatsächlich ist auch der eigentliche Nutzen, den das gegenwärtige Protektorat des Staates der Kunst schafft, ein überaus zweifelhafter; wie bei allem, was mit halber Kraft getan wird, so ist auch hier diese nutzlos vergeudet.

Seit sich durch Lionardos, Buonarottis und Rafaels Leistungen der Horizont der Kunst so sehr erweitert hatte, dass die Ausübung derselben ohne anatomische Kenntnisse und ohne Studium der Antike nicht mehr möglich war, waren die zur vollen künstlerischen Ausbildung nötigen Hilfsmittel im Privatatelier des einzelnen Meisters nicht mehr zu beschaffen. Von jener Zeit an gründeten sich akademische Genossenschaften und dass dieselben

eine Form annahmen, unter welcher auch der Unbemittelte und nicht zum Freundeskreise der Genossen Gehörige ihrer Vorteile teilhaftig werden konnte, ist als eine Wohltat anzusehen. Die heutigen Gegner des akademischen Prinzips sind weit entfernt, die Förderung der Kunst im Auge zu haben, sie sind Reaktionäre oder gedankenlose knownothings, an deren Kleingewerbe die Anforderung höherer künstlerischer Ausbildung nicht gestellt wird. Das Prinzip jener Anstalten steht ganz ausser aller Frage, und wollte man sich ihrer entledigen, so würde sie das Bedürfnis mit innerer Notwendigkeit von neuem hervorrufen; denn das liegt ganz ausser aller Wahrscheinlichkeit, dass wir die Leistungen jener knownothings als das letzte Kunstziel ansehen sollten, solange von der Kunst der grossen Meister auch nur noch eine Spur vorhanden ist.

Bei dem augenblicklichen zerfahrenen Stande der öffentlichen Kunstansichten würde der Staat sogar geradezu seine Pflicht verkennen, wenn er die Leitung jener Anstalten aus der Hand gäbe. Er muss dieselben vielmehr im Sinne ihrer ursprünglichen Bestimmung wiederherstellen und auf eine strenge Durchführung dieser Bestimmung halten. Der Sinn ihrer Begründung war der, dass sich gereifte und ernste Künstler zusammentaten, um sich die Erwerbung der höchsten und letzten Ausbildung zu erleichtern und um wie Schüler an Fleiss miteinander zu wetteifern. So wäre denn das Allererste, dass diejenigen, welche heutzutage unter dem Titel „akademischer Professoren“ Lehrer der Jugend zu sein prätendieren, sich schleunigst vereinigten, um anatomischen Unterricht zu geniessen und um fleissigst nach dem Nackten und nach der Antike zu studieren. Diejenigen aber, welche nach den Ansprüchen ihres Kleingewerbes dieser höheren Ausbildung nicht bedürftig sind, haben an Akademieen nichts zu suchen und sind selbstverständlich von der Genossenschaft auszuschliessen.

Wenn die Staatsgewalt sich zu dieser entschiedenen Forderung entschlösse, so darf man sicher sein, dass zum Heile der akademischen Anstalten sich der Zudrang zu den Professorenstellen ausserordentlich vermindern würde. Mit einem Schlage wäre die Sache auf gesunde Füsse gestellt, und die Akademieen würden nicht mehr, anstatt an schon Gebildete die letzte Feile anzulegen eine Schar verbildeter Anfänger aus ihren Sälen hervorsenden.

Sie würden, um einen in unsern höchsten Kreisen gewiss verständlichen Ausdruck zu gebrauchen, nicht mehr höchst unvollkommene Kadettenschulen der Kunst, sondern der wahre Generalstab derselben sein.

Entschliesst sich aber der Staat zu dieser Massregel, so wird er zuvor noch einen andern Entschluss fassen müssen, ohne den der erste unnötig wird. Er muss sich nämlich für die Hervorrufung wirklich durchgeführtester Kunstmonumente entscheiden, zu deren Anfertigung jene höhere Bildung Vorbedingung ist und welche die kleinbürgerliche Mittelmässigkeit des heutigen Privatmannes schwerlich ins Leben ruft. In dieser Forderung liegt nichts Uebertriebenes. Im 16. und noch im 17. Jahrhundert war den Machthabern zivilisierter Länder der Staat ohne grosse öffentliche Kunstmonumente gar nicht denkbar, und da zu jener Zeit noch der grössere Teil der Bevölkerung die nötige Bildung besass, zu wissen, was zum Kunstwerk im edleren Sinne unerlässlich sei, so konnte es den freien Künstlergenossenschaften überlassen bleiben, sich zu den reichlich gebotenen Ehrenaufträgen würdig vorzubereiten.

Müssen wir leider eingestehen, dass unsern heutigen Inhabern der Macht ebensowohl als der Bevölkerung diese Bildung fehle, so ist es jedenfalls nur ein gerechtes Verlangen, dass die Spitzen des Staates, in dem Bestreben, sich wieder zu derselben zu erheben, vorangehen und ihr heutiges schüchternes Verhalten für unwürdig erachten lernen. Denn in diesem Verhalten liegt eine absolute Umkehr aller gesunden Verhältnisse. Der Staat wählt für die Ausführung der spärlichen monumentalen Aufträge, die er erteilt, mit ängstlicher Sorgfalt und sorglichem Hinhören auf die verkommene öffentliche Meinung, solche Künstler aus, welche sich im populären Kleinbetrieb einigen Namen erwarben und also für Monumentales absolut gar keine Vorbildung besitzen. Ja noch gefälliger ist er. Er würdigt die Akademieen dazu herab, Pflanzschulen dieses Kleinbetriebs zu sein und besoldet — wiederum ängstlich auf die niedrigstehende öffentliche Meinung lauschend — Lehrer der Kleinkunst. Das hätte er allerdings gar nicht nötig. Denn was auf der Basis des Privatbedürfnisses und des Kunsthandels, der nicht besser als jeder andere Handel ist, gedeiht, bedarf nicht der Unterstützung durch Staatsfonds.

Hoffentlich werden wir als selbstverständlich annehmen dürfen, dass Akademikern, die wirklichen Beruf für sich in Anspruch nehmen, jene vorhin erwähnte Anforderung an sie als die einfach natürliche erscheinen und dass sie mit vollem Eifer der tatsächlichen Erfüllung derselben obliegen werden. Mit dem blossen Reden ist in der bildenden Kunst nichts getan und was Männer wie Lionardo, Michelangelo und Rafael für nötig erachteten, worin diese die Caracci und ein Rubens nachahmten, wird Modernen nicht nutzlos erscheinen, und noch weniger werden sie sich darüber erhaben fühlen.

Nirgends besser, als in der Ausführung jener Anforderung läge zugleich die Aufbesserung der gesunkenen Lehrerautorität; denn nur die Ueberlegenheit des technischen Vermögens, welches, wie wir alle wissen, fortwährender Uebung bedarf und fortwährender Steigerung fähig ist, imponiert dem Schüler. Im Wettstreit mit den vorgerückteren Zöglingen müssten die Lehrer jenen Studien obliegen; nichts belebt so sehr den Eifer des Lernenden und zeigt ihm den Weg, den er gehen soll, so sicher, als wenn er seinen Lehrer das gleiche arbeiten sieht, was ihm selbst obliegt. So dachten die Alten, und sie waren von dem Wunsch beseelt, dass ihre Zöglinge sie übertreffen möchten; aber leicht machten sie ihnen das nicht.

Soll aus der Kunstlehre wieder etwas werden, so ist überhaupt dahin zu trachten, dass sich zwischen Lehrern und Schülern ein intimstes Verhältnis herstelle. Man steht unter einer ganz falschen Voraussetzung von dem Wesen der Kunst und ihrer Erlernung, wenn man das Verhältnis von Schüler und Lehrer so locker lässt, wie es heute ist, — ja wohl gar die Freiheit der Selbstbestimmung des Ersteren auf Kosten der Lehrerautorität noch erhöht. — Das Prinzip unsrer Universitäten, welches den gelehrten Aufbesserern der Kunstakademieen hiebei wohl vorschwebte, ist gerade für diese Akademieen ein durchaus unpassendes; denn zwischen der Erlernung der Kunst und der irgend einer Verstandeswissenschaft besteht ein himmelweiter Unterschied. Die Früchte wissenschaftlichen Fleisses werden zum grössten Teil verständlich in Worten und Geschriebenem niedergelegt, und nahm der Student fleissig an dem mündlichen Vortrag seines Lehrers teil, so kann er sich dessen Inhalt ohne weitere spezielle

Beaufsichtigung seiner Studien aus dem Lehrbuche repetierend weiter einprägen. Wir wissen jedoch, dass dies in den exakten Wissenschaften schon längst nicht mehr für genügend erachtet wird und dass sich nach vollendeten Studienjahren die Begabteren aufs neue um ihre Lehrer sammeln, um an deren Arbeiten unter genauer Anleitung und Aufsicht tätigen Anteil zu nehmen.

Die bildende Kunst nun gar ist zur guten Hälfte Handwerksfertigkeit, und überhaupt ist gründliche Mitteilung von Dingen, welche dem Urteil und Gefühl des Auges anheimfallen, durch Wort oder Schrift allein gar nicht tunlich. Nur von fortwährendem sinnlichem Beispiel und von unausgesetzter Beaufsichtigung der Arbeit kann die Förderung des Lernenden erwartet werden.

Ja, diese Arbeit selbst muss den höchst präzisen Anforderungen einer bestimmten Aufgabe unterliegen, welche dem Lernenden vom Lehrer vorgeschrieben ist. So waren ehemals die Gesellen genötigt, die Arbeit, welche ihnen der Meister gab, genau so zu führen, wie er sie sehen wollte, sie hatten sich dem Willen des Meisters mit absoluter Unterwürfigkeit unterzuordnen. Und sie fügten sich ohne Widerrede, auch wenn sie selbst schon auf weit höherer Stufe der Ausbildung standen, als heute irgend jemand. Wie hoch auf diesem Wege ihre Fertigkeit sich auszudrücken stieg, und zu welcher Beherrschung der künstlerischen Darstellungsmittel sie gelangten, das bedarf wohl keiner Erwähnung. Störte sie doch in der Tat an der Erwerbung der allerunerlässlichsten Vorbedingungen nicht das Wirrsal eigner unreifer Absichten. Entsprach aber der Geselle den Anforderungen des Meisters nicht, so war seine Entlassung die natürliche Folge.

Was will es nun im Vergleich mit diesem strengen Verhältnis heissen, wenn heute die Leistungen eines akademischen Professors, der vom Staate als voranleuchtendes Beispiel an seinen Platz gerufen wurde, wie die Gesinnung und das Talent eines jungen Künstlers anmuten und wenn der Student sich diesem Lehrer seiner Wahl anschliesst, damit derselbe in direkter Umkehr aller natürlichen Verhältnisse an seiner Schülerarbeit ratgebend Anteil nehme. Der gute Rat, welchen der Lehrer in diesem Falle erteilen kann, wird denn doch immer sehr schwankenden Bedingungen unterliegen. Hat doch der Lehrer bei Entstehung des Werks noch keine klare Vorstellung von der

Absicht des Werkführers, und diesem wird immer die Entscheidung überlassen bleiben müssen, wie weit er der Meinung des Raterteilenden zu folgen habe. Muss diese Freiheit zugestanden werden, so ist dann allerdings gar nicht abzusehen, warum der Staat zum Zwecke solcher Konsultationen bedeutende Künstler anstelle und hoch besolde. Schliesslich aber, wie kann diesen Künstlern auch nur irgend welche eifrige und sorgsame Mitteilung ihres Wissens zugemutet werden, wenn sie täglich der Demütigung ausgesetzt sind, auf der Befolgung ihres Rates nicht einmal bestehen zu dürfen. Gleichgültigkeit und Missvergnügen auf Seiten des Lehrers und des Lernenden werden nicht lange auf sich warten lassen.

Beruft dagegen der Staat in das Direktorium und in die Meisterateliers seiner Akademieen Künstler grossen Stils und versorgt sie mit ernsten monumentalen Aufgaben, so wird sich hier ganz von selbst das auch in den Privatkursen unsrer Naturforscher abgespielte Verhältnis der alten Meisterschulen wiederherstellen. Der Meister wird der Hilfe der Gesellen bedürfen und wird sich diejenigen aussuchen und heranziehen, deren Talent ihm Genüge tut. Er muss aber alsdann allerdings mit der höchsten Autorität über seine Gehilfen bekleidet sein und sobald ihre Leistungen seinen Voraussetzungen nicht entsprechen, muss es ihm freistehen, anderweitig und ihren Kräften angemessen über sie zu verfügen, oder sie nötigenfalls zu entlassen.

Die Laxheit des Verhältnisses zwischen akademischen Lehrern und Schülern bildet sich schon früh und fast mit Naturnotwendigkeit aus der Verkehrtheit des Lehrplans heran und hat ihren Sitz vornehmlich in der Unwahrhaftigkeit, welche Institute, die in ihrem heutigen Zustande nicht einmal der Aufgabe entsprechen, Elementarschulen der Kleinkunst zu sein, mit dem Schein und Namen höherer Bildungsanstalten zu umgeben trachtet.

Sozusagen der erste Elementarunterricht beginnt mit dem Zeichnen nach der Antike. Was kann aber dem krassen Anfänger eine Sache nützen, deren Feinheit erst der weit vorgeschrittene Künstler zu würdigen lernen wird. In der bildenden Kunst soll der gesunde Menschenverstand, der Einklang zwischen Sinnlichkeit und begrifflichem Verständnis gipfeln, und so kann es denn nichts Verkehrteres geben, als die Zeit des Zöglings mit Dingen auszu-

füllen, deren Sinn ihm absolut unerschlossen sein muss. Der Sinn dessen, was er nachahmt, hat ihm vielmehr vollständig geläufig zu sein, nicht etwa infolge umständlicher Reflexion, sondern aus der täglichen Gewohnheit des Sehens. Es liesse sich wohl denken, dass auch dem Anfänger das Zeichnen nach der Antike in diesem Sinne zugemutet werden könnte, wenn unsere Kunst dieser erst näher steht. Bis dahin hat es aber noch gute Wege.

Das frühe Zeichnen nach der Antike führt in den meisten Fällen zu einem Widerwillen gegen dieselbe, den nur wenige in ihrem ganzen Leben wieder überwinden. Und hat das junge Talent sich einmal von der ihm angetanen Quälerei abgewendet, so ist es meist Sache seines guten Glücks, welcher Strömung es verfallen wird. Wir wissen, dass es an Gewissenlosen nicht fehlt, die ihm die Autorität seines Lehrers zu verdächtigen suchen, auch wenn sie selbst demselben an Tüchtigkeit weit nachstehen. Aber es kann allerdings nicht verhehlt werden, dass sich wohl selten ein Künstler von Beruf zu dem widersinnigen und unfruchtbaren Lehramte hergibt. Gleich in den ersten Anfängen ist also schon die Strenge des Schülergehorsams, diese vornehmste Vorbedingung alles Lernens in Frage gestellt, und es muss dies hingenommen werden, man müsste sich denn mit der Erziehung solcher begnügen, welche schon als Knaben aller Lebhaftigkeit des Naturells ermangeln.

Verfolgt man aber den Gang der an den meisten heutigen Akademieen bestehenden Lehrpraxis weiter, so stösst man auf eine sehr sonderbare Erscheinung. Der Staat, welcher mit Recht in allem, was von ihm ausgeht, die Durchführung gewissenhafter Disziplin betont, schafft gerade an dieser Stelle in eigner Person einen fatalen Widerspruch gegen sein eigenes Prinzip.

Sei dagegen einzuwenden was da wolle, tatsächlich beginnt in diesen Musteranstalten der Unterricht damit, dass ein unlustiger Lehrer einem unlustigen Schüler Dinge beizubringen sucht, von denen der eine nur wenig versteht und welche der andere gar nicht verstehen kann. Es geschieht dieses, um, wie man sagt, in die erste Jugend des Kunstschülers das Samenkorn geläuterten Geschmacks zu legen.

Nun gut. In den meisten Fällen trifft der dem Antikensaale Entrückte in der nächsten Klasse irgend einen „praktischen“

Faustkünstler als den Weiterförderer seiner Studien an, der diesem Amte nicht glücklicher glaubt vorstehen zu können, als indem er dem Lernbegierigen so recht con amore die vollständige Nutzlosigkeit alles anfänglich Gelernten begreiflich macht, ja mit den tiefsinnigsten und dem Schülerverstande einleuchtendsten Phrasen über antiken Konventionalismus, Zopftum und dergl. jeglichen Keim höherer Gesinnung niederzubeugen bemüht ist. In welcher Verfassung soll schliesslich der Unglückliche in der Meisterklasse anlangen, wo nun an dem Beispiel der höchsten Spitzen der Anstalt die in seine ersten Anfänge gepflanzten Keime zu voller Entwicklung emporranken sollen? Denken wir uns den Soldaten, dem sein Leutnant sowohl den Rekrutenstand lächerlich machen, als den Generalstab verdächtigen dürfte!

Diese offenbar einigermassen sonderbare Art des Lehrgangs findet aber ihre sehr einfache Erklärung in der nicht gerade offenherzigen Stellung der Staatsgewalt zur Kunst. Zu dem, was der eigentliche Zweck des Bestehens akademischer Anstalten wäre, zur Hervorrufung wirklich gediegener Monumente, rafft man sich nicht auf. Wohl fühlt man daher auch, dass man eine gewisse Verantwortung auf sich lade, wenn man den Sinn und die Erziehung junger Leute wirklich auf höhere Kunst lenkt. So fügt man also als Gegengewicht dieser Richtung der Anstalt Lehrkräfte ein, von denen die Zöglinge die Kleinkunst erlernen können. Und man redet sich ein, man habe doch vorher einigermassen seiner Pflicht genügt, wenn man die gute Sitte aufrecht erhielt, in die zarte Jugend das Samenkorn antiken Geschmacks zu legen — möge dann in der Folge aus diesen Keimen werden was da wolle und könne. Mit der akademischen Erziehung zu brechen, auch dem Namen nach, dazu hat man nicht den Mut; in der Tat, man würde sich diskreditieren. Aber die Zwitterhaftigkeit der Stellung, die man jetzt einnimmt, lässt sich längst nicht mehr verbergen, überall drängt die Verzerrtheit des öffentlichen Begriffs vom Wesen der Akademieen an die Oberfläche, und in unseren Tagen standen wir vor der demütigenden Alternative, ob die Leitung des dem Namen nach ersten Instituts dieser Gattung im deutschen Reiche den Händen eines Genremalers oder eines Illustrators übergeben werden sollte.

Am deutlichsten tritt in dem Zustande des Stipendiatenwesens

zutage, dass man die Verwaltung künstlerischer Erziehungsangelegenheiten nicht in die Hände solcher legen soll, deren auf Geringfügiges gerichteter Sinn über das Gemeine hinausgehenden Aufgaben nicht gewachsen, ja denselben abhold ist. Die Art und Weise, wie man die jungen Sendlinge, welche das akademische Institut selbst für die Talentvollsten erklärte, zur Vollendung ihrer Studien ins Ausland sendet, wie man sie dort sich selbst überlässt, und wie die angewiesenen Geldfonds verzettelt werden, widerspricht nicht nur dem Sinne der wohltätigen und notwendigen Einrichtung, sondern geradezu den einfachsten Grundsätzen der Redlichkeit.

Nachdem die jungen Akademiker, die allen in ihrer Erziehung liegenden Hindernissen zum Trotz sich mit jugendlichem Mute die Richtung ihres Talentes auf Höheres erhielten, aus dem Konkurs um das italienische Stipendium als Sieger hervorgegangen sind, händigt man ihnen bei ihrer Abreise das Formular ihrer Verpflichtungen ein. Der vornehmste Artikel desselben lautet dahin, dass sie ihre Zeit dem Studium der Antike und der alten Meister widmen sollen. Es begreift sich, dass die Ausführung dieses Versprechens Schwierigkeiten bieten wird, und dass die Schüler nur eine dunkle Ahnung davon haben können, was unter jenem Studium zu verstehen sei. Wohl dürfte man erwarten, dass der Staat, der sie entsendete, ihnen diese Schwierigkeiten erleichterte. Aber in dem Lande der überreichen Eindrücke angelangt, sind sie der Verwirrung gänzlicher Führerlosigkeit überlassen; keiner ihres Vertrauens Würdige ist bezeichnet, an den man die Neulinge zur Regelung des wahrlich schwierigen Studiums, das nun für sie beginnt, wiese. Die Behörde stellt es dem Zufall anheim, ob das gute Glück die Ankömmlinge in der Künstlerweltstadt mit solchen zusammenführen wird, von deren vorgeschrittener Einsicht sie Vorteil ziehen können. In der Regel ist denn auch die kurz gemessene Zeit ihres ganz systemlosen Aufenthaltes gerade in dem Augenblick verstrichen, in dem ihnen das ersehnte Licht zu dämmern beginnt und von welchem ab sie mit einigem Bewusstsein die neue Bahn verfolgen würden.

Mit leeren Händen stehen sie da. Nicht einmal die Hoffnung eines Auftrages winkt ihnen, bei dessen Ausführung sie das von der Heimat ihnen Auferlegte verwerten könnten. Denn dort ist längst der eine oder der andere, der, ein Thersites der Kunst,

Antike oder Renaissance spöttisch belächelt, der Röcke zu malen weiss, aber keine Menschengestalt, dem es nie einfiel, dass selbst hinter der charakteristischsten Ausdrucksgrimasse eines menschlichen Antlitzes von rechtswegen auch ein Hinterkopf Platz haben sollte, drauf und dran, unsere Fürsten, Helden und Staatsmänner, deren Gedächtnis noch nach Jahrhunderten in Ehren stehen soll, in der abscheulichsten und langweiligsten Gestalt der Nachwelt zu überliefern. Ein solcher ist allerdings mit zehn gemalten Staatsaktionen zu Rande und hat ebensoviele Völkerschlachten der Leinwand überliefert, ehe ein ernsthafter Künstler den Entwurf zur würdigen Verherrlichung auch nur einer einzigen konzipiert und sich zu dessen Ausführung genügend vorbereitet fühlt.

Aller Hoffnungslosigkeit zum Trotz entschliesst sich der junge Künstler — wenn er nämlich hart und konsequent ist — auf eigene Faust in der Gegenwart der hohen Lehren auszuharren. Das ist nun wohl nicht leicht ausführbar; die Not wird bald seine Gefährtin werden. Täglich mehr fühlend, dass er seine Pflicht tue und voll wachsender Hoffnung, dass er nicht ganz unwert sei, den edlen Zielen, die sich dem geschärften Auge mehr und mehr präzisieren, mutvoll zuzustreben, wagt er wohl gar den schüchternen Versuch, sich um eine Verlängerung seines Stipendiums zu bewerben. Aber er bekommt recht sonderbare Antworten. Dieselbe Behörde, die ihm bei seiner Entsendung die Verpflichtung auferlegte, seine Zeit dem ernsten Studium der Alten zu weihen, lässt ihm von der vaterländischen Gesandtschaft, sein Gesuch ablehnend den Verweis verlesen: „Seine eingelieferten Studien verrieten zu sehr den Anschluss an die Werke Michel Angelos“. Oder es wird ihm der trockene Bescheid: „Ein Künstler von seiner Ausbildung sei keiner weiteren Unterstützung bedürftig. Er solle sich nur tüchtig im Geschmack des Publikums umtun, so werde seinem Weiterkommen nichts mangeln.“

O des hohen akademischen Gesichtspunktes! An dasselbe Publikum weist man ihn, welches ihn, wenn er die Früchte seines lautersten Studiums der Antike und der Schönheit der nackten Menschengestalt zur Schau stellt, als einen Sittenlosen brandmarken wird.

Dieses alles ist wohl empörend. Aber es ist bei weitem nicht das Schlimmste.

In der Volksvertretung regen sich Stimmen für die Verbesserung der Lage der Sendlinge, und sofort erhebt jener so äusserst einsichtsvolle Liberalismus, der sich wohl gar verpflichtet fühlt, der Gefahr des Katholischwerdens zu steuern, welche für junge Künstlergemüter in der Entsendung nach Rom liegt, seine Stimme zum Widerspruch. Wie treffen die Phrasen von „deutscher Kunst“, von Heimatgefühl, von Entfremdung von deutscher Sitte und Denkweise den Nagel auf den Kopf! Und sie haben zur Folge, dass irgend ein nichtssagendes vermittelndes Auskunftsmittel den Vorzug gewinnt. Man stellt etwa den Bau einiger bequemer Künstlerwerkstätten in Aussicht, in denen dann den Sendlingen — salve der Beschränkungen, die ihnen die Administration auferlegen wird — die absoluteste Freiheit gewährt ist, künstlerisch zu tun und zu lassen, was ihnen beliebt.

Ja nun werden allerdings diejenigen ganz Recht behalten, welche die angenehme kostenfreie Reisegelegenheit benützen, um in Rom ihre Genre- und Landschaftsbildchen im modernen Reisebücherstile zu malen, oder um ihre Pendulenstatuetten meisseln zu lassen und welche, nachdem sie diese so äusserst weitgehende „Vollendung ihrer Studien“ hinter sich haben, als gehorsame Söhne des heimischen Philistergeschmacks in die offenen Arme der lieben Leibes- und Geistesverwandten zurückkehren. Nur das ist die Frage, ob eine so offenbare Verdrehung statutenmässiger Bedingungen, oder ihre Duldung von Rechtlichkeit Zeugnis ablege und ob die in solcher Praxis verwendeten Staatsfonds redlich verwaltet seien.

Nein, das alles muss offenbar anders werden. Die Staatsgewalt muss einsehen, dass die Kunst kein Küchen- und Nutzgewächs ist, dessen Pflege man der Diskussion abstrakter Nützlichkeitsdogmatiker anheimstellen darf. Hier wie anderswo soll sie begreifen, dass der heutigen Mittelmässigkeit die Einsicht in edlere Dinge fehlt und dass, soll das Rechte geschehen, die einsichtsvolle Minderzahl trotz des Geschreies, das die Menge immer erhebt und erheben wird, vorangehen müsse. Haben denn das die kraftvollen Staatsmänner, welche jetzt bei uns das Ruder führen, nicht auch sonstwo getan, und haben sie nicht schliesslich nach vollbrachter Tat des Volkes Segen geerntet? Das Volk wird sie auch hier segnen, wenn es den Einfluss fühlen wird, den das Voran-

gehen monumentaler Kunst, wirkungsvoller als alle Kunstgewerbeschulen, Museen und Industrieausstellungen auf die Verfeinerung seiner Industrie üben wird.

Vor allen Dingen ist also der ernstliche Entschluss zu fassen, würdige Monumente aufzustellen. Wohlverstanden, würdige, nicht solche, die unsere für den Augenblick bescheidenen Kräfte über alles Mass übersteigen. Auch nicht an Zahl viele und rasch beschaffte, sondern qualitativ bis aufs äusserste vollendete. Das war der Fehler König Ludwigs von Bayern und seines Sohnes Maximilian, dass sie zu Vielerlei und Ungemessenes von ihren Künstlern verlangten. So ist nur Weniges der Dauer würdig geworden, und das Darstellungsvermögen ist unter der übereilten Beschäftigung eher gesunken als gestiegen.

Es fehlt uns nicht an Künstlern, welche bescheiden eingestehen, dass es heutzutage keine Meister geben k a n n und welche der Ungunst und der Verführung der Zeiten zum Trotz auf der Bahn gewissenhaften Studiums ausharren. Mit diesen versuche man den Anfang, sie werden weiter lernen und Schüler erziehen, nicht aber die marktschreierischen Berühmtheiten unserer Tage.

Die Form des Monuments sei in der Tat die monumentale. Was soll das platte Aussehen der Alltäglichkeit dem Werke, das bestimmt ist, des Volkes edelste Gedanken und Leistungen zu verherrlichen und seine grossen Erinnerungen in reinster Form zu idealisieren. *[Oder meint man etwa, zur Zeit des Perikles seien die Athener nackt herumgeritten, wie die Jünglinge der Parthenonfriese? Und sind nicht die herrlichen Formen, unter denen Julius II. und Leo X. ihre Gesten der Nachwelt überliefern liessen, gerade deshalb das sprechende Zeichen des natürlichen und künstlerischen Sinnes jener Zeiten, weil sie bezeugen, dass man sich nicht auch im Bilde in der Langweiligkeil des alltäglichen Kostüms sehen mochte?]*

Die Akademieen seien von dem ihrem Wesen widersprechenden Elementarunterrichte befreit und ihrer ursprünglichen Bestimmung, hohe Schulen der Kunstbildung zu sein, zurückgegeben. Und will der Staat neben ihnen auch Musterschulen für den Unterricht in den Kleinkünsten halten, so ist hiegegen nichts einzuwenden; es ist vielleicht sogar notwendig. Denn auch der Künstler im höheren Sinne hat seine Lehre mit der Erwerbung handwerklicher Tüchtigkeit zu beginnen und so mag es nicht schaden, wenn der Staat Schulen errichtet, in denen der, welcher vielleicht

später Beruf zu höherer Kunst zeigen wird, vor den gegnerischen Einflüssen unseres verflachten Kunstgeschmackes behütet bleiben möge. Wenn aber das geleistet werden soll, so müssen auch die Lehrer an solchen Anstalten — wiewohl sie selbst Kleinkünstler sind — wenigstens die nötige Bildung besitzen, um den Rang der Kunst im grossen Stile würdigen zu können, und um hoffnungsvolle Keime, die ihrer Erziehung anvertraut sind, freudig und sorgsam zu pflegen.

Von dem ihrer Lehre untergebenen Zögling werde zum wenigsten gefordert, dass er überhaupt ernstlich ein Künstler werden wolle, und alsdann lerne er die Kunst in seines Meisters Werkstatt, wie sie der Lehrling in den alten Meisterwerkstätten zu lernen begann, auch nicht das Einfachste und Materiellste des Handwerks überspringend. Früh wird er dann an seines Meisters und an der vorgerückteren Mitschüler Arbeit mit seinen kleinen Kräften Anteil nehmen können. Es wird dies seinen Ehrgeiz wecken, und fasslich und sicher wird das Ziel vor seinen allmählich sich öffnenden Augen erstehen. Zeigt er aber kein Talent und keinen festen Willen, so entferne man ihn bei Zeiten von der Anstalt, denn auch das ist eine Verpflichtung, die man gegen ihn hat, ihn nicht durch übel angebrachte Nachsicht bei falschen Hoffnungen zu erhalten.

Fortfahren, wie es heute getrieben wird, und Akademieen mit ihrem hochtönenden Apparat künstlich erhalten zu dem Zwecke, beginnenden Handwerkern und Kleinkünstlern einen ungefähren Geruch antiken Wesens zu geben, das ist — man verzeihe das offen ausgesprochene Wort — bis zur Unaufrichtigkeit getriebene abstrakte unklare Phrasenhaftigkeit. Man soll nicht gänzlich Unberufenen akademische Titel anheften und sie im würdigen Kleide einherstolzieren lassen, dessen innerem Wesen sie unverhohlen mit Wort und Tat Hohn sprechen.

IV.

MONUMENTALE LEISTUNGEN UND ERZIEHERISCHE VERSUCHE DES STAATES IN UNSEREM JAHRHUNDERT.

„Die bildende Kunst hat populär zu sein“, so verlangen die Gegner des Klassizismus.

Was den geistigen Inhalt der Kunst anlangt, wird die Befriedigung dieses Verlangens auf keine Schwierigkeiten stossen. Das deutsche Volk hat eine grosse Geschichte, es hat ein tüchtiges anmutiges Volksleben und eine reiche Poesie und das Verständnis dieser Dinge ist bei uns allen Klassen der Bevölkerung zugänglich. Was aber die Darstellungsform anlangt, diesen mit dem Inhalt zum allermindesten gleichwichtigen Faktor der Kunst, so werden wir uns mit jenen Gegnern nicht so leicht verständigen können.

Unmöglich kann hier die Popularität in dem Sinne verstanden und beansprucht werden, dass die Kunst aus den allen verständlichen Formen des heutigen Lebens zu schöpfen und sich auf dieselben zu beschränken habe, denn diese Formen sind doch nur für Moderngegenständliches die passenden, und auch für dieses nicht einmal überall. Sie sind meist so hässlich und lächerlich, dass sie edlen modernen Gedankeninhalt übel kleiden würden, und in dem Monument — dem sie absolut nicht anstehen — zum mindesten umschrieben werden müssen. Wir entbehren also eines Vorteiles, den andere Zeiten besassen, welche sogar mit Glück wagten, Längstvergangenes und Ideales im alltäglichen Gewande darzustellen.

Ebensowenig hat sich bis jetzt für unsere altpoetischen, vor- und altgeschichtlichen Stoffe eine Form entwickelt, die es zur Popularität gebracht hätte, und die Gestalten hellenischer und römischer Kunst sind uns vertrauter, als die von unseren Deutschtümlern für die vaterländische Sage erfundenen; ja wir stehen mit den klassischen Formen sogar auf sympathischerem Fusse, als mit denen unserer altdeutschen Kunst. Die deutschtümelnd archäologisierenden Wiederbelebungsversuche altdeutscher Formen von Seite Schwinds und einiger Späteren werden niemanden wie lebendige Kunst anmuten, sondern wie unkünstlerisch trockene Sonderbarkeiten, welche durch den fremden Eindruck, den sie machen, in den meisten Fällen den darzustellenden Gedanken eher in den Schatten stellen, als dass sie ihn eindringlicher belebten, und welche der Gefahr gezierter Aeusserlichkeit niemals entgehen.

Die Sache verhält sich sehr einfach. Von modischen Gebräuchen und Kleiderschnitten geht im Verlauf der Zeiten alle Vorstellung verloren, niemals aber die der menschlichen Körperform, und so haben denn die verständigen Künstler aller Zeiten diese Form und die Art der Bekleidung, welche dieselbe am glücklichsten hervorhebt, die freie Gewandung, zur Darstellungsform edlerer und allgemeinerer Gegenstände erhoben und dabei kein Gewicht auf die historische Treue von Aeusserlichkeiten gelegt, welche in keines Menschen Bewusstsein mehr vorhanden sind. Auch wir werden wohl am klügsten tun, wir gehen, was unsere Kunstformen im edleren Sinne anlangt, bei den Mustern der Antike und der Renaissance in die Schule. Und wie grossen Widerspruch diese Ansicht von Seiten der ungeheuren Masse anspruchsvoller Opinanten auch erfahren wird, mit welcher wir vorläufig durch unsere zwar weit verbreitete, aber nicht immer sehr tiefgehende Schulbildung gesegnet sind, so werden wir uns doch bestens gegen die Auffassung des Wortes Popularität verwahren, als verpflichte dasselbe den Künstler, zu dem Ungeschmack der Menge herabzusteigen.

Es wird aber auch gar nicht einmal so schwer sein nachzuweisen, dass es ein Irrtum ist zu sagen, das Volk verlange nach dem, was man heutzutage realistische Darstellungsweise nennt. Geht nur in die Wohnungen eurer Naturmenschen, der Bauern, und seht, was denn dort zum Schmuck der Wände herbeigeschafft

wird. Seid ihr jemals Stichen nach modernen Genrebildern begegnet, in denen des Bauern eigenes Gebaren abkonterfeit ist? O nein, danach steht sein Sinn gar nicht, und ihr ärgert ihn, wenn ihr ihm solches hinhängt. *[Maler wissen es recht gut, dass das Modellstehen von seiten des Bauern immer eine gewisse Korruption voraussetzt. Ist er in einem Bilde gut getroffen, so steigt er deshalb nicht in der Achtung seiner Nachbarn, sondern sie weisen mit Fingern auf ihn. Und gar manchem Maler haben Prügel gedroht, weil er die Dorfbewohner gut abkonterfeite.]*

Ein Heiligenbild oder eine wenn schon bombastisch dargestellte Heldentat aber sieht er gerne in seinem Zimmer. Und gerade so, wie es ihm natürlich ist, dass er beim Tanze die Füsse im Rhythmus rege und dass das Liebeslied, welches er seinem Schatz singt, sich in ganz anderen Lauten ergehe, als der Diskurs, mit welchem der Viehjude ihm seine Kuh abhandelt, fällt es ihm auch gar nicht auf, wenn er grosse Helden und Heilige, oder sonst was, worunter er sich was Rechtes denkt, in idealem Gewande vorgestellt sieht. — Ja, wenn er solches in realistischem sähe, das würde ihm als unpassend auffallen, und es ist auch in der Tat das Unnatürliche.

Kunst wäre überhaupt gar nie entstanden, verlangten wir — und selbst bei der Darstellung des Gewöhnlichen — stets nur das realistische Kleid unserer Alltagsumgebung zu sehen; sie wurzelt vielmehr in dem Bedürfnis des über Gewöhnliches hinausgehenden Schmuckes. Der Kunsttrieb ist das Verlangen sich von dem Druck der Alltäglichkeit zu befreien; hinaus ins Ungewohnte, Ideale drängt er, und auch wo er das Natürliche aufsucht, will er in freier Luft idealisch schwärmen und nicht etwa nur den Acker bestellen oder einen Verdauungsspaziergang machen. Ueberall sehen wir denn auch populäre Kunst beginnen und gipfeln, indem sich Stoff und Darstellung im Edlen bewegen; nur das krankende Kunstgefühl Verbildeter, Uebersättigter verlangt nach dem sogenannten Realismus.

Im griechischen und römischen Altertum, wo die Kunst doch gewiss populärer war, als bei uns, stiess sich niemand aus dem Volke an edlen und strengen Kunstformen, ja etwas ähnliches wie unsern Naturalismus und Realismus hat es überhaupt damals wohl gar nicht gegeben, auch nicht in der Verfallszeit der Künste

und bei den überfeinerten Reichen. Der ursprüngliche Stil aufblühender Kunstepochen bei jugendlich naiven Völkern ist der strenge, ideale gewesen, wie die ältesten Ueberreste, alte Vasenbilder usw. ebensowohl erhärten, als die Werke der aufsteigenden Renaissance. Ja, als in dieser Blütezeit die grossen Meister die nackte Idealgestalt sogar in den Raum der Kirche versetzten, hat sich aus dem Volke da irgend jemand gesträubt oder verwundert? — Auch heute noch ist dem italienischen Volke der Idealismus Buonarottis und Rafaels sympathischer als der Naturalismus der Dekadence oder gar der Modernen. Gerade der gemeine Mann ist es hier, dessen natürliche Denkweise sich durch den Charlatanismus der sogenannten Veristen nicht betören lässt, und der über eines Monteverde oder Fortuny Leistungen als über verschrobene ungesunde Dinge die Achseln zuckt.

Aber selbst in dem modernen Verlangen nach Realistik verleugnet sich das Ursprüngliche des Kunsttriebes nicht ganz; man möchte hinaus aus der alltäglichen Langeweile vertrackten verschrobenen Modezwanges, recht weit weg ins Freie; ins Natürliche möchte man. Doch woher soll dem Auge unserer verkünstelten Zeit Natursinn kommen? Aus der Oede und Lüge heutiger Lebensgewohnheiten entrückt, glaubt es sich schon im Freien, wenn es vor künstlichen Flitterblumen steht, und der heutige Kunstrealismus beruht in den meisten Fällen auf Selbstbetrug.

Wenden wir uns jetzt der Aufgabe zu nachzuweisen, wie die Popularitätstheorie zu keinem Gedeihen der Kunst führte, wie sich im Gegenteil ihre Vertreter stets zu den mehrversprechenden Regungen feindlich stellten. Es wird sich zeigen, dass sich das Interesse mehr und mehr auf den Gedankeninhalt der Kunst wendete, je mehr man den Ansprüchen jener Theorie nachgab und dass die Fähigkeit der Darstellung unter fortwährend zunehmender Vernachlässigung immer tiefer sank. Wir werden dann sehen, welche Ansprüche auf Berücksichtigung jene Forderung der sogenannten Allgemeinverständlichkeit vorläufig habe und ob wir nicht besser tun, uns ihrer stets platter werdenden Begehrlichkeit endlich zu entziehen.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass im 16. Jahrhundert unsere vornehmsten Künstler im Begriff waren, sich den Bestrebungen der italienischen Renaissance anzuschliessen, als der ab-

strakte Sinn des gereinigten Glaubens der religiösen Kunst ein Ende machte und als das Gewirre politischer Interessen mit dem Volkswohlstande so gründlich aufräumte, dass die Gedanken sich auf lange Zeit hin nicht mehr zu dem Luxus der bildenden Kunst erhoben. Die Wohltat der Kenntnis des klassischen Altertums blieb vorläufig auf die Gelehrtenstube beschränkt und während dem italienischen Boden Marmorbilder entstiegen und die Kunstwelt jenes Landes zu neuen Zielen befeuerten, sank die deutsche Kunst in ihr frühes Grab.

Allein der Trieb zum Klassischen hatte schon Wurzel geschlagen und sprach sich aus in der erwachten Freude am Nackten und in der antikisierenden architektonischen Anordnung der Werke. Kein geringerer Mann als Albrecht Dürer hat uns Zeugnis hinterlassen, dass er die Ueberlegenheit der Italiener anerkannte und von deren Ursachen eine Vorstellung hatte und hat sogar durch seine Proportionenlehre den Versuch eingeleitet, einem der Hauptmängel deutscher Weise abzuhelfen. Freilich blieb für die Betätigung der neuen Geistesrichtung zunächst nur das Feld des Kunsthandwerks. Wenn wir aber den späteren Rubens noch zu deutscher Art rechnen dürfen, so beweisen seine Werke, mit welchem Feuer deutscher Geist sich des klassischen Elementes zu bemächtigen imstande war, sobald ihm nur die Gelegenheit geboten wurde. Und wir dürfen nur dieses Meisters Leistungen mit denen gleichzeitiger Holländer vergleichen, um die Ueberlegenheit einzusehen, welche die klassische Richtung verleiht.

Auch das wenige nennenswerte Monumentale, das in der Folge in Deutschland entstand, blieb der Richtung auf die Antike angeschlossen. Es ist niemanden eingefallen, die wunderlichen Versuche Rembrandts, edle Stoffe ins Bäuerische herabzuziehen, weiter auszuspinnen, sondern die holländische Kunst bildete sich aus als eine ganz besondere Sache für sich und leistete für den Privatluxus knappster Häuslichkeit das Ausserordentliche; es kam ihr aber gar nicht in den Sinn, höhere Ansprüche zu erheben.

Unserem Lande erwuchsen bald solche Zeiten künstlerischen Notbehelfs, dass Italiener und Franzosen herbeigerufen werden mussten, sobald es sich um die Befriedigung nur einigermassen höher gehender Ansprüche handelte; ja sogar für das Kleinbedürfnis mussten Fremde herbei. Und als sei alle Hoffnung ver-

loren, begann man Kunstwerke, über deren Entstehung erst wenige Jahrzehnte verstrichen waren, ja gleichzeitige aus der Fremde eingeführte, in Museen zu sammeln.

Gleichwie die wenigen namhaften Künstler, welche Deutschland in dieser für seinen Ruf als zivilisierte Nation so bedenklichen Zeit aufzuweisen hat, ihre Ausbildung dem Aufenthalt in Italien verdankten, so war auch Rom der Ort, an welchem gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts deutsche Kräfte sich aufrafften, um in zusammenhängender Weise das uns Fehlende zu erwerben. Talent und Bildung wiesen diesen Strebsamen die einzige vernünftige Strasse, welche zu gehen war; und jene ganze vielleicht nur im deutschen Charakter liegende Idealität setzten die Braven ein, welche unaufgefordert und unbeachtet vom Vaterlande der heimatlichen Kunst die Darstellungsmittel zu verschaffen suchten, deren keine Kunst mehr wird entbehren können, so lange noch eine Spur der grossen Vorbilder vorhanden ist.

Darin und in nichts anderem liegt das eigentliche Verdienst Carstens und Wächters, vornehmlicher aber noch Schicks und Kochs, dass sie bemüht waren, sich das Verständnis edler und massvoller Kunstformen und die Beherrschung derselben als Darstellungsmittel anzueignen; aber das Vernünftige dieses Bestrebens wurde weder zu ihrer Zeit verstanden und anerkannt, noch hat es heute bei der Menge Eingang gefunden.

Wenn wir den Nachlass jener heute betrachten, so müssen wir beschämt eingestehen, dass sie uns an allem Wissen und Können höherer Kunst weit übertrafen und noch viel weiter in der Betätigung gewissenhaftesten und energischsten Fleisses.

Sie lassen die Heutigen hinter sich in der Kenntnis des menschlichen Körpers. Wer vermöchte mit dessen Bewegungen in mannigfaltigsten Ansichten so zu spielen wie Koch in seinen Zeichnungen zu Dantes Hölle? Erinnert doch der Reichtum, den jener Phantasie aus dem unermüdlichen Studium der Körperformen schöpfte, oft genug an die Fertigkeit der Anatomiker buonarottischer Nachfolge, und ihr dem Verständnis des Formeninhalts entsprungener Kontur ist himmelweit verschieden von der sogenannten Linienschönheit gewisser Moderner, welche sich für Verehrer oder wohl gar Nachfolger jener ausgeben.

Wir sind Barbaren gegen sie in allem was Allgemeines der Anordnung und Ornamentik betrifft.

Keiner verwendet mehr die freie Gewandung mit so viel Geschmack wie sie. Stellt Wächters Hiob und Schicks Apoll neben das Karikaturenwesen euerer mit Kleinlichkeiten überladenen Tendenz- und Genrebilder, und wagt es, für euch Charakteristik und Einfachheit des Ausdrucks in Anspruch zu nehmen.

Man sagt, jene seien einseitige Zeichner gewesen und hätten das Malen nicht verstanden. Freilich ist ihnen zur Ausübung der Malerei, die sie beabsichtigten, so gut wie gar keine Gelegenheit geworden, und das meiste ihrer Leistungen blieb Entwurf. Allein selbst aus ihren Konturenzeichnungen geht hervor, dass sie weit bessere Grundlagen für den Begriff malerischer Rundung besassen, als unsere modernen „Maler par excellence“, deren Modellierung nicht auf dem Verständnis des Formen-Organismus' und Details beruht, sondern lediglich auf einer rezeptmässigen Abwandlung von Licht und Schatten. Von Koch und Schick besitzen wir aber auch Bilder, und des ersteren Landschaften sowie Schicks Apoll leuchten wie Edelsteine neben dem trüben oder bunten, schwerfälligen Farbengeknete moderner „Koloristen“. Sie übertreffen diese ebensowohl an Einfachheit und Natürlichkeit der Farbenanschauung als an Geschmack und Erfahrung in koloristischer Harmonie, und weitaus sind sie ihnen überlegen in eleganter, leichter und brillanter Behandlung der Pigmente. Der durch tausend regellose Irrversuche zum Absurdesten und Undarstellbarsten der koloristischen Anschauung gelangte Sinn Modernster wird dieses freilich nicht zugeben. Wir haben aber zum Glück Muster, mit welchen wir vergleichen können und stellen das zu Beurteilende neben die grossen Koloristen des Cinquecento. Obwohl nun selbstverständlich die römisch-deutsche Schule diese Muster nicht erreicht, so ist doch auch ihr koloristisches Prinzip gerade so wie das des Cinquecento das Gesunde der Lokalfarbigkeit, und es erbte sich dasselbe auch noch auf ihren Nachwuchs fort. *[So existiert von Cornelius in der Schack'schen Galerie in München ein kleines Oelbild, dessen an dem Studium der Florentiner herangewachsene Lokalfarbenklarheit und Energie den modernen Knalleffekt oder den Graumalern aufs herzlichste zu wünschen wäre. Ebenso war diesen Modernsten Overbeck in seinem koloristischen Prinzip überlegen.]*

Und ist denn diese Ueberlegenheit der Darstellungsfähigkeit nicht nur zu erklärlich? Zum ersten hatten jene noch eine weit bessere Elementarschule durchgemacht, als heutzutage irgend jemand. Ihre Lehrer, jene heutzutage so verachteten, obwohl von niemanden gekannten Akademiker waren allerdings Manieristen; aber weit achtungswertere, als ihre heutigen Verächter; sie wussten noch das A B C der Kunst zu lehren und möchten manchen ihrer heutigen Nachfolger im Amt, der sich ihnen als akademischen Kollegen vorstellen würde, mit verwunderten Augen und mit Kopfschütteln ob des Wandels der Zeiten anschauen.

Auch litten jene nicht an der modernen Krankheit, als Originalgenies die Kunst von neuem erfinden zu wollen. Vielmehr studierten sie eifrigst das, was die Erfahrung von Jahrhunderten und das Urteil höchstbegabter Meister zusammengetragen haben. Sie lernten es verstehen, indem sie es mit der lebendigen Natur verglichen und indem ihr täglich an künstlerischer Bildung wachsender Geist auf das aufmerkte, was der Kunst durch die Fähigkeit dessen, der sie ausübt und durch das technische Material an Beschränkung auferlegt ist.

Wer sah Studien von ihnen und war nicht ebensosehr wie über den bei denselben aufgewandten Fleiss, so auch über deren Exaktheit entzückt, wie über die künstlerischen Standpunkte der Beobachtung, welchen er begegnet? Das ist kein totes Nachahmen der Natur, sondern ein verständiges Suchen nach dem organischen Gesetz; es ist kein Aufstapeln von Motiven, sondern das Sichvergewissern des Künstlers über ihm Zweifelhaftes.

Wären jene Kräfte, deren Ausbildung dem Vaterlande wahrlich wenig gekostet hatte, zur Verwendung gekommen, so stünde es in diesem Augenblick anders bei uns. Die Kunstformen, die doch bei uns eingebürgert werden müssen, wären eingebürgert und wir hätten eine würdig ausgerüstete populäre Kunst. So aber stehen wir nicht einmal mehr da, wo jene begannen; es ist seit ihrer Zeit bedeutend rückwärts gegangen und wandern jetzt die Wenigen, welche jene Erbschaft übernehmen, nach dem Süden, um sich dort die Ausbildung zu holen, die ihnen die Heimat nicht gibt, so haben sie es schwerer als ihre Vorgänger; ja gar manchem gelingt es kaum, sich nur von den Schlacken der deutschen Kunstlehre zu reinigen, um für das Gute erst vorurteilslos empfänglich zu werden.

Seit langer Zeit hatte Deutschland keine so vielversprechenden Künstler hervorgebracht. Aber man anerkannte sie nicht; ja man nahm kaum Notiz von ihnen. Vergeblich harrten sie aus, den hoffenden Blick auf die Heimat gerichtet; nur die spärlichsten Aufträge wurden ihnen zuteil, und man haderte mit ihnen der Stoffe halber, die sie behandelten. War es denn nicht natürlich, dass sie sich auch an die Stoffe der Meister hielten, in deren Darstellungsmittel sich ihr Studium vertiefte? Und was stand im Wege, dass sie das Erworbene in populären Gegenständen verwendeten, sobald das Vaterland nur den Anlass dazu bot. Doch das blöde Philistertum verabscheute damals wie immer, was Anstrengung und Bildung verlangt und gab sich dem Bequemen hin. Geradeso hatte es sich ähnlichen vornehmen Bestrebungen auf anderem Gebiet gegenüber verhalten und Kotzebues „Menschenhass“ den Vorzug vor Goethes Iphigenie gegeben.

Heute sind die Namen der römisch-deutschen Schule zu einer gewissen Popularität gelangt, obgleich ihre Werke immer noch den meisten unbekannt sind. Aber welche ganz falsche Vorstellung von ihrem Verdienst hat sich herangebildet. Die epigone Kunstphilologenschaft, die seither parasitisch an ihrem Andenken hinaufrankte, stellt sie dar, als sei ihr Hauptaugenmerk darauf gerichtet gewesen — etwa unter dem Einfluss Winkelmanns — die Götter des Olymps von dem allegorisierenden Hofschranzentum zu befreien, in das sie gefallen waren und die frommen Personen der heiligen Geschichte aus der süsslichen Heuchelei der Barockzeit. Das allein wäre wohl ein mässiges Verdienst gewesen, und sie wussten wahrlich die grossen Vorbilder auch ausserdem noch mit künstlerischen Augen anzuschauen und Erspriesslicheres aus ihnen abzuleiten, als Winkelmann und seine ganze Nachfolge zusammengenommen.

Die Teilnahmslosigkeit, welche die deutsche Nation so bedeutenden vaterländischen Kräften bewies, wird ein Flecken auf dem deutschen Namen bleiben. Wie die Sachen aber standen, müssen wir es fast für einen Segen ansehen, dass sie existierte. Die sich selbst Ueberlassenen, um die sich niemand kümmerte, strengten volle Kräfte an und was sie schafften ist, obwohl gar vieles Entwurf blieb, von so grosser Kraft, dass es die stille Mission erfüllt, die Talentvolleren in Deutschland heute noch bei

besserem Sinne zu erhalten und sie gegen den trägen Manierismus und die Verflachung unserer sogenannten Naturalistik zu stärken. Und nicht nur das Vorbild echt künstlerischen Bestrebens war gegeben, sondern auch das nicht minder edle jener Unerschütterlichkeit des Charakters und jener Kraft der Entsagung, deren heute jeder so sehr bedarf, der sich in unserem Vaterlande mit Ernst der Kunst weiht.

Die Zeitgenossen aber trifft noch ein härterer Vorwurf als der der Teilnahmslosigkeit mit Recht, und das ist der, dass die Strömung ihrer masslosen Forderungen das von jenen Edlen in der Stille so vortrefflich Begonnene zur Verflachung führte, sobald es auf deutschen Boden verpflanzt wurde.

Es gewann den Anschein, als solle der jüngere Teil der römisch-deutschen Schule glücklicher werden als die Begründer. König Ludwig von Bayern berief einen Teil des Nachwuchses in die Heimat, und unter so hoher Gönnerschaft und mit so wohlerzogenen Kräften schien eine glänzende Zeit für die deutsche Kunst anbrechen zu sollen.

Vergleicht man aber das von diesen Sprösslingen Geleistete, obwohl es im modernen Deutschland fast das einzige ist, was auf den Namen monumentaler Kunst Anspruch machen kann, mit den in Rom entstandenen Werken, so muss man gestehen, dass sich die gehegten Hoffnungen nicht erfüllten. *[Auch Cornelius wirft man heute vor, er sei kein «Maler» gewesen. Dass er ein solcher geworden wäre, beweisen die Malereien in Casa Zuccari in Rom, in welchen er jedenfalls eine richtigere Auffassung der monumentalen Malerei bekundet, als irgend einer der neueren «Maler par excellence».]* Es begann rückwärts zu gehen und es liegt auf der Hand, dass dem fürstlichen Gönner selbst und seinen Forderungen die Hauptschuld hieran beizumessen ist. Die Aufträge überstürzten sich; man hatte keinen Begriff davon, wie sehr gerade das Monument die ganze Kraft und Sammlung des Künstlers beansprucht. Und anstatt die jungen kaum erprobten Talente zu fortwährender Vertiefung ihrer Tätigkeit doppelt anzufeuern, statt ihren Ehrgeiz bei einem Werke festzuhalten, bis das äusserste Mass der Kräfte erreicht war, und anstatt so zwar Weniges, aber der Dauer Würdiges und zum sicheren Fortschritt Führendes auf die

Füsse zu stellen, trieb man zur äussersten Eile und schmeichelte sich mit der Hoffnung, im Verlauf weniger Jahrzehnte dem Aehnliches an seinen Namen zu knüpfen, was in den Städten Italiens das Werk von Jahrhunderten gewesen war.

Die erste üble Folge der Uebereilung war die, dass die Erfinder der Kompositionen gar nicht die Möglichkeit hatten, ihre Werke in eigener Person auszuführen. So sehen wir z. B. in den meisten Wandbildern des Cornelius gar nicht dessen eigene Werke, sondern von weit minder Befähigten in einem anderen und schwierigen Materiale ausgeführte Kopieen nach seinen Kartons. Es war ein unverzeihlicher Missgriff, das auf die Fahne einer aufblühenden Kunstepoche zu schreiben, was die Losung aller herabsinkenden gewesen war und den Schülern die Arbeit des Meisters anzuvertrauen. Oder schmeichelte man sich etwa gar mit der Hoffnung, man besitze in diesen Schülern Arbeitskräfte wie sie ein Perugino oder Rafael in ihren Gesellen besassen? Hätte man denn nicht erst die jungen Gehilfen auf Jahre in die Schule der alten Kunstmetropolen senden müssen, und musste sich ihnen denn nicht zum allerwenigsten erst ihr eigener Meister in voller Kraftentwicklung zeigen und ihnen vormachen, was sie zu erlernen hatten? Die Hauptsache, das Monument selbst, ward in die Hände gelegt, aus welchen es mit Sicherheit in unbefriedigender Weise hervorgehen musste, und nur die Vorarbeit — welche niemand mehr zu Gesicht bekam — war von dem Meister beschafft.

Dieses Verfahren — welches beiläufig gesagt noch immer das allgemein gebräuchliche in Deutschland ist — zeugt allerdings von einer sonderbaren Art des Kunstsinnes und der Kunstliebe, und es ist eine schwerlastende Tatsache für den modernen Bildungszustand, dass ein Fürst, um durch die Gaukelei eines bunten Vielerlei zu glänzen, die fabrikmässige Massenproduktion hervorrief, und dass Künstler von grossem Talent sich zu derselben hergaben. Frevelnd ward so der Eitelkeit geopfert und ward vergeudet, was jene vom Vaterlande nicht Anerkannten, ja von ihm Ungekannten, auch unter zuweilen bitterer Not niemals von ihrem Ziele Abirrenden mit bewunderungswürdigem Fleisse gesammelt hatten.

Hier in Rom lebten noch bis auf unsere Tage solche, welche

zu erzählen wussten, wie es damals nicht an der Aeusserung ernster Bedenklichkeiten und Warnungen gefehlt habe. Der Freimund Kochs und des alten Reinhardt hat nicht gefeiert. Aber es half nichts; die freimütige Rede gedieh ihren Urhebern wohl zum Schaden, der guten Sache aber nicht zum Nutzen.

Was unausbleiblich war, trat ein. Jetzt, wo Cornelius selbst kaum noch malte, konnte auch seine malerische Einsicht keine Fortschritte mehr machen. Nicht nur dass sein Geschick für Anordnung sich nicht weiter bildete, auch sein Formenverständnis nahm nicht zu. Die Vorstellung von Formenvollendung und Feinheit, welche erzogen den stürmenden Geist beruhigt haben würde, ward ganz in den Hintergrund gedrängt, und der Ausbruch an die Karikatur streifender Sonderbarkeit und Ueberreiztheit des Seelenausdrucks trat ungehemmt in den Vordergrund. Stiess doch die parasitische Lobhudlerschar umher laut ins Horn, Eintagskunstästhetiker, welche nach um so voller klingenden Phrasen haschten, je mehr sie von innigem Verkehr mit der Muse verbannt waren. Der Meister habe die grosse Tat getan, so lautete die nagelneue Kunde, und habe an die Stelle der schüchternen kontemplativen Kunst die weitauschreitende dramatische gesetzt.

Sicherlich wären wir besser daran, wenn wir noch eine kleine Weile kontemplativ geblieben wären; ja, wenn wir es vor so ernsten Aufgaben erst recht geworden wären. Und wohl mag dem grossen Künstler selbst die hastige Vergeudung seiner Kräfte recht oft bedenklich vorgekommen sein, die rasch emporgeschossene Höhe seines Ruhmes hat ihn doch wohl nicht in allen Augenblicken für das Missvergnügen entschädigt, das er empfand, wenn andere, die für seine Schüler gelten mussten, gar so mangelhaft ausführten, was er erdacht hatte.

Auf solche Weise entstandene Werke konnten nun allerdings ihren alten Vorbildern in Italien wenig gleichen, und das Publikum konnte durch sie keine Vorstellung von monumentaler Gediegenheit bekommen. Mangelte doch diesen „Monumenten“ ausser dem dekorativen Zusammenhang zuweilen sogar der deutlich ausgesprochene Sinn und Zweck. So z. B. in der Glyptothek, wo nichts leichter gewesen wäre, als ihn auszusprechen. Denn die dort befindlichen Cornelianischen Fresken sind doch wohl eigens der Verherrlichung des Griechentums willen gemalt, und hätte

man ihre Räume wirklich zur würdigen Aufstellung der besten Antiken verwendet, so wäre der Sinn der Sache verständlich abgerundet und das Aussehen zugleich ein prächtig künstlerisch geschlossenes gewesen. Welchen unglücklich provisorischen Eindruck bringen jene Räume, wie sie jetzt sind, hervor!

Ebensowenig wie die Vorstellung vom Monument konnte sich an der stets zunehmenden Oberflächlichkeit der Werke eine aufsteigende Künstlerschule heranbilden. Hätte doch diese, wie schon gesagt, sogar nur dann erblühen können, wenn man die Jüngeren zum strengsten Studium der grossen Vorbilder selbst angehalten hätte, deren Erforschung die ganze Schule ihr Dasein verdankte. Dass diese Notwendigkeit von Seiten des damaligen Kunstpublikums auch nur ein einziges Mal betont worden sei, ist nicht bekannt. Man war statt mit der Darstellung mit dem Gegenständlichen derselben beschäftigt und legte den Wert mehr und mehr in die Ausspitzung des Inhalts. Von Kunstverständigen war Rumohr wohl der einzige, welcher darauf aufmerksam machte, wie sehr der Wert des Gegenstandes dahin gestellt bleibe, hätte er nur lauter gesprochen. Die Gegenstandstheorie war so die allgemeinherrschende, dass selbst ein Goethe in ihr befangen war. Er empfahl den Hellenismus als Quelle des Heils, — aber wie wenig er hiebei die Vorzüge der Darstellung im Sinne hatte, geht daraus hervor, dass er glaubte, es könne der Hellenismus in unserem nüchternen Norden, wo die Vorbilder gänzlich mangelten, gedeihen. Es war nur zu natürlich, dass den von ihm begünstigten Bestrebungen die der angefeindeten Nazarener und überhaupt aller sich an die italienische Renaissance Anlehnenden weit überlegen blieben, standen ihnen doch noch vorhandene Muster des Studiums bereit. Es muss übrigens, beiläufig gesagt, in der Weimarer Luft etwas von hellenischem Ozon stecken, denn wir sehen es dort auch heute wieder, unermüdlich das Steuer des Konturenflosses regend, auf der Irrfahrt nach Ithaka.

Bald kam in den Leistungen der Cornelianer nichts mehr zum Vorschein, was an Renaissance und Antike auch nur entfernt erinnert hätte. Nicht einmal mehr wie sie sich räusperten und spuckten sah man den Alten noch ab. Das Unbegreifliche trat ein; es ward zum vollgültigen Beweis, dass einer ein denkender Künstler sei, wenn er seine Gedanken nur mangelhaft

und schwerfällig auszudrücken verstand. Ja, zur conditio sine qua non für den Ruf der Sublimität ward diese Stümperhaftigkeit, und es erweckte Vorurteil gegen ein Bild, wenn es gut gemalt war. Was in Rom trotz der Ungunst äusserer Verhältnisse fröhlich emporgeblüht war auf dem Boden der Bewunderung für jene unendliche Harmonie des Wollens und Vermögens, welche die Meisterwerke der Antike und der Renaissance auszeichnet, das endigte im Glücke in Deutschland unter der ausdörrenden Geistreichheit philologischer Helfer damit, dass das Zeichnen vom Malen getrennt wurde. Und was in seinen Anfängen eine lebensvolle Kunst gewesen war, das sank zum hieroglyphenartigen Niederschreiben wunderlichster Hirngespinnste herab, deren gewaltsame Fratzenhaftigkeit uns zuweilen wie eine Art von Irrsinn erschrecken würde, wenn uns ihre Ohnmacht nicht zugleich ein versöhnliches Lächeln abgewänne.

Dass diese Verzerrung des Begriffes von Klassizität im allgemeinen niemanden Freude an der klassischen Richtung erwecken konnte, ist natürlich. Nur die Partei, welche die „geistige, verständliche“ Kunst verlangt, störte sich nicht an der Missgeburt und spendete, beweisend dass sie für das Sichtbare der Kunst kein Auge habe, den luxuriösesten Beifall. Und als nun gar der letzte bedeutendere Ausläufer der römisch-deutschen Schule den Inhalt dieser Klassizität zeitgemäss zustutzte und dafür die Verzerrung des Formalen auf eine bis dahin ungeahnte Höhe trieb, erreichte auch dieser Beifall ein ungeahntes Mass *[z. B. Fresken der neuen Pinakothek]*.

Kaulbach hatte eifrig auf die Stimmen der Zeit gelauscht und hatte den geistigen Inhalt seiner Kunst nach dem eingerichtet, was man verlangte. Seine Auffassung der Geschichte trägt in augenfälligster Weise die Geistreichheit moderner Geschichtsphilosophie zur Schau, und diese auf den Inhalt sich beziehende Konzession an die Zeitströmung hat ihm sogar Popularität eingetragen, wenigstens eine weit grössere, als irgend einer der vorhergehenden Künstler der Schule genossen hatte. Sein fruchtbares Talent stand der Massenproduktion willig bereit, und er befand sich im engsten Verband mit jener Schar sonderbar und geschmacklos poetasternder Kunstphilosophen, deren gelehrt klingendes Saitenspiel unsere Ohren mit des Künstlers Ruhm erfüllte. —

Zu was hat alles Haschen nach dieser Popularität und all der erhobene Lärm geführt? Wer findet sich nicht enttäuscht, wenn er von den pomphaften Ankündigungen her vor die Werke selbst tritt? *[Diese Werke sind selbstverständlich grösstenteils nicht von dem Meister gemalt. Kaulbach selbst befand sich über die Zusammengehörigkeit von Zeichnen und Malen in derselben Verwirrung wie so viele seiner Kollegen. «Im Zeichnen tun wir es den Alten wohl gleich, aber im Malen stehen wir ihnen nach», so sagte er vor dem Karton seiner Schlacht bei Salamis zu einem römischen Besuche. Hätte er das Malen nur üben wollen, so würde er bald seiner zeichnerischen Unbehülflichkeit inne geworden sein.]* Welche hochgespannten Erwartungen hatten die im blühendsten Bilderstile prangenden Inhaltsprogramme dieser Kunst erregt, jene im verlängerten Galopp einherjagenden Lobhudeleien journalistischer Gelegenheitsästhetiker, deren anspruchsvolles, beziehungsschwangeres Floskeltum stereotypisch mit der treuherzigen Versicherung schloss: „Ueber die Meisterschaft der Ausführung brauchen wir wohl keine Silbe zu verlieren". — Ja, diese Meisterschaft der Ausführung die war ja gerade so sehr diskutierbar. Wenn sie das Maximum unseres heutigen Kunstsinnes befriedigte, so war es kein Wunder, dass wir unsere Nachbarn ob des offenbaren Missverhältnisses zwischen unseren geistreichen Ansprüchen und unserer sinnlichen Urteilskraft in Staunen versetzten.

Und dennoch, obwohl wir in Kaulbachs Kunst die römisch-deutsche Schule nur noch in sehr entstellten Zügen wiedererkennen, der nun auch Heimgegangene hat eine Lücke hinterlassen, welche sicherlich die nicht ausfüllen werden, welche seine Gegner waren, weil er noch auf den Klassizismus hinwies. Wir sind weit entfernt sagen zu können, dass diese, welche heute (1874) das Heft in Händen halten, besässen, was ihm mangelte; o nein, ihnen fehlt sogar was er besass, Hinneigung zum Edlen und eine letzte Anlehnung an das Hohe.

An der Seite der verkümmernden klassischen Richtung war eine andere, populäre gross geworden, deren Ansprüche an den Geistesinhalt täglich mehr herabsanken. Aber dies schloss kein Wertlegen auf die Güte der Darstellung in sich. Das Publikum, dessen Ansprüchen die neue Richtung ihre Dienste weihte, stand wie an allgemeiner, so auch an künstlerischer Bildung weit hinter dem Publikum der klassischen

Zeit zurück und erlaubte seinen Künstlern, es sich mehr und mehr mit dem Studium der Kunst bequem zu machen.

* * *

Die Düsseldorfer Schule ist es, welche zuerst mit vollem Bewusstsein den klassischen Studien den Rücken kehrte und dem Verlangen nach Popularität der Kunst genüge tat. Es möchte daher an ihrer Entwicklung und an ihren Leistungen wohl am besten nachweisbar sein, ob dieses Nachgeben anzuraten sei oder nicht; zugleich wird die Art der Ansprüche, welche unsere Verständlichkeitspartei erhob, dartun, wie wenig diese Partei nach dem Stande ihrer Bildung berechtigt sei, über Gut und Schlecht der Kunst abzuurteilen.

Der Gründer der Schule, v. Schadow, war ein später Genosse des römisch-deutschen Nachwuchses. Er war kein bedeutendes Talent; aber er besass nicht nur eine treffliche allgemeine Bildung, sondern auch seine künstlerischen Ansichten waren in guter Schule herangewachsen. Zu Anfang seiner Düsseldorfer Tätigkeit bemühte er sich, seiner Schule die Richtung auf Monumentales einzupflanzen, und um dieses zu ermöglichen wandte er sich, da der Staat keine Aufträge erteilte, an das Bedürfnis, welches vorlag, nämlich an das religiöse des katholischen Rheinlandes. Aber der Enthusiasmus der Bevölkerung benötigte oft etwas künstlicher Belebung, und die entstandenen Werke sind wohl auch von einer gewissen süsslich abstrakten Kirchlichkeit nicht freizusprechen. Dennoch ist manches Verdienstliche aufzuzählen, und vor allen Dingen war die auf diese Weise beschäftigte Schule auf edle und kräftespannende Ziele gerichtet; ganz gewiss aber würde sie ohne das mit jenen Bestrebungen verbundene Studium den besten ihrer Maler, Alfred Rethel, nicht hervorgebracht haben. Auch dieser Beste wurde jedoch nie populär. Rethels Arbeiten in Aachen wollte der Magistrat dieser Stadt nach des Künstlers Erkrankung und Tod sogar von der Wand schlagen und von Rethels Gehilfen neu malen lassen. *[Kehren verweigerte dieses. Und, wenn ich nicht irre, war es Herr Suermondt, welcher sich um die Erhaltung der Originalarbeiten Verdienste erwarb.]*

Die ursprünglichen guten Absichten Schadows sind nicht in

Zweifel zu ziehen, aber er besass nicht die Willenskraft des entschiedenen Talentes, und statt seine ganze Autorität einzusetzen, um das Studium der Jüngeren ernst zu erhalten und so durch seine Schüler vielleicht zu leisten, was seinen eigenen Kräften versagt war, liess er es zu, dass jene sich Darstellungsstoffen zuwandten, welche keine ernsten Darstellungsmittel beanspruchten. Bei einer Art von schüchterner Missbilligung des neuen Treibens hatte er doch an der wachsenden Popularität der Schule, die eigentlich nicht mehr auf den von ihm eingeschlagenen Wegen ging, sein Wohlgefallen und liess die Jüngeren halb willig halb unwillig gewähren. Später, als das, was er, ohne Einhalt zu tun, hatte emporwuchern lassen, zu seinen letzten Konsequenzen gelangte und als durch dessen Vertreter ihm an der Akademie selbst manche unverdiente Kränkung bereitet wurde, mag er seine Unsicherheit oft bereut haben; aber das einmal Geschehene war nicht mehr gut zu machen.

Es ist wohl anzunehmen, dass zu Anfang der Gründung der akademische Unterricht mit Einsicht betrieben worden sei; als aber die populäre Richtung zur Herrschaft gelangt war, so war er gewiss kein akademischer mehr zu nennen. Die neueren Düsseldorfer lieben es, mit einem gewissen Autochthonenstolze von ihrer künstlerischen Bildung zu reden, und so wollen wir denn die Art und Weise, wie sie die Malerei erlernen, etwas näher betrachten.

Als Hauptverdienst wird jener Schule nachgerühmt, sie habe sich mit Fleiss das Malen angelegen sein lassen. Nun kann man unter Malen vernünftigerweise nichts anderes verstehen, als die Ausbeutung aller dem Maler bereitstehenden Mittel, auf der Fläche die runde Form und den vertieften Raum nachzuahmen, und den Sinn der Darstellung mit dem Zauber der Farbe und Farbenpoesie zu überhauchen. Die erste Grundlage des Malens wird also die Kunst des Zeichnens sein müssen.

Wohl standen auf dem Lehrprogramm der Anstalt die hier einschlagenden Lehrfächer, als Perspektive, Licht- und Schattenlehre, Proportionenlehre, Zeichnen nach dem Runden und nach dem Nackten. Aber diese Unterrichtsgegenstände wurden niemals mit Lebhaftigkeit und in Verknüpfung untereinander betrieben; ja es wurde zu ihrem Besuche nicht einmal streng angehalten.

Ein dürftig und lax betriebenes Zeichnen nach Gipsen — es war auch hier der Gebrauch die Antike mit diesem Elementarunterrichte zu behelligen — wurde als genügende Vorbereitung zum Malen angesehen. Hand und Auge wurden weder geübt, mit Strenge der Feinheit eines Konturs zu folgen, noch wurde die Auffassung dieses Konturs als ein aus dem Organismus der Form Hervorgehendes gelehrt. Die Gesetze, auf denen die malerische Modellierung (der Anschein der Rundung auf der Bildfläche) und die anscheinende Vertiefung im Raume beruhen, lernte der Anfänger nicht mit spielender Leichtigkeit beherrschen, ja er erwarb nicht einmal die Geschicklichkeit, die Töne einer Abschattierung ohne Ansätze ineinander zu verschmelzen. Am allerwenigsten aber ward er darauf aufmerksam gemacht, von wie grosser Wichtigkeit die Beleuchtungsart (der Einfallswinkel des Lichts) und die Schatten- und Lichtverteilung für das plastische Ansehen des malerisch Nachgeahmten sind, wie sie die anscheinende Rundung und Raumvertiefung begünstigen oder für dieselbe störend sein kann.

Dass der Anfänger über diese Elemente gründlich aufgeklärt sei, ehe man ihm das Farbenmaterial, in dem er sie alle weiter entwickeln soll, in die Hand gibt, ist doch wohl ein mässiger Anspruch, und um so mehr sollte demselben Genüge geleistet werden, als das neue Material dem Schüler schon durch seine Auftragsweise allein Schwierigkeiten bereiten wird. Auch wäre es aus diesem letzteren Grunde in der Ordnung, dass man an einfachsten Darstellungsproblemen erst diese mechanischen Schwierigkeiten zu überwinden lehrte. Von alledem geschah aber nichts; sondern der in die Malklasse Versetzte fuhr in seinen so unordentlich und mangelhaft begonnenen Studien fort, indem er Köpfe nach dem Leben malte, als wären die Formen und Farben des menschlichen Antlitzes, deren ausnehmende Feinheit und Komplikation den Anfänger in die grösste Verwirrung setzen müssen, das geeignetste Objekt zur Erlernung der allgemeinen Anfangsgründe.

Freilich waren die von den Lehrern an die Darstellung gestellten Ansprüche nicht gross. Man gab und verlangte keinen Begriff von der Organisation der Gesichtsformen, — anatomischer Unterricht stand wohl überhaupt nicht auf dem Lehrprogramm,

und das Zeichnen nach anatomischen Gipsabgüssen ward für genügend erachtet — ja man machte nicht einmal auf die Feinheit der Flächenstellungen aufmerksam. Das menschliche Antlitz löste sich unter jener akademischen Lehre auf in einige 40 bis 50 kleinlich gesehene Farbentöne, und unter Malerei verstand man die Kunst, dieselben zu mischen und mit leidlicher Fertigkeit auf Leinwand aufzukleiben.

Auch dieses Wenige hatte der junge Kunstbeflissene zumeist in dem blinden Wetteifer mit seinen Kameraden zu erlernen; denn die vorgesetzten Lehrer beehrten die Malklassen gewöhnlich nur an jedem zweiten Tage mit einem flüchtigen Besuch. Kurz ausgesprochene Korrekturen einzelner Fehler, ein einfaches „Gut“ oder „Bessermachen“ war meist das Maximum ihrer Bemühungen. Wer hätte wohl je aus dem Munde dieser Lehrer eine Methode des Farbensehens empfangen, d. h. die Art und Weise, die Farbtöne des Modells durch Vergleichung festzustellen, und wäre diese Methode auch nur ein so einseitiges Rezept gewesen, wie z. B. das Pilotysche. Oder wer bekam einen Begriff von Modellierung und Raumvertiefung durch vortretende und zurückweichende Farbtöne, und wer gar kann sich rühmen, etwas vernommen zu haben über Behandlung der Pigmente, d. h. über die Verwendung deckender, halbdeckender und lasierender Schichtung, über das Durchwirken der Unterlagen und über die rationelle Führung der koloristischen Arbeit! Dürfen wir doch ganz gewiss sein, dass heute noch den berühmtesten Koryphäen Düsseldorfs ein jedes dieser Worte ein böhmisches Dorf sei.

Nicht einmal Verehrung für die Kunst im allgemeinen erweckte man den Schülern. Nie hat ein Lehrer einen seiner Zöglinge vor ein musterhaftes Bild aus guter Kunstepoche geführt, oder auch vor ein modernes, für musterhaft gehaltenes, und hat ihm dessen Schönheiten erklärend gewiesen, die jugendliche Phantasie mit einem Ziele des Ehrgeizes erfüllend. Die Lehrer sagten nicht selten, sie hätten die Malerei quasi neu erfinden müssen, — und im Grunde blieb unter den geschilderten Umständen auch den Schülern nichts anderes übrig. Jene mässige Fertigkeit im Aufkleiben von Oelfarbe auf Leinwand, das war das einzige Ziel der Vollkommenheit, das ihnen allenfalls vorschweben konnte.

Künstlerischen Umgang mit den Lehrern gab es kaum. Des

Lehrers Arbeit bekam der Schüler nur zufällig zu sehen, und niemals ward ihm an den Stadien derselben eine Lehre zuteil. Wie hätte das auch möglich sein sollen; diese Stadien waren ja keine mit Bewusstsein festgesetzten. *[Schirmer, der Landschaftsmaler, war eifriger als die andern. Er zog die Schüler in sein Haus und in sein Studio. Er liess sie nach seinen Bildern Skizzen malen und bewahrte, was gelang, ehrend auf. Die Schüler begleiteten ihn auf seinen Studientouren, und er verkehrte dann mit ihnen als der liebenswürdigste Kamerad. Auch war er der einzige, welcher, obwohl nicht klar genug, auf Formenorganismus hinwies und den Blick auf die Vorbilder klassischer Meisterschaft hinwendete. Leider wirkten seiner Lehre oft genug unberufene Eindringlinge entgegen, und er selbst war viel zu guten und friedliebenden Gemütes, als dass er diesen nach Gebühr die Tür gewiesen hätte. — Der gute Hildebrand stand wenigstens persönlich auf freundschaftlichem Fusse mit seinen Schülern. Er war nur zu gut und bewunderte oft, wo er hätte korrigieren sollen.]*

Ja, es bildete sich kaum ein persönlicher Verkehr zwischen Lehrern und Zöglingen. Vielmehr war den letzteren jene gymnasiastenhafte Ungezogenheit vollauf gestattet, welche den Unabhängigkeitssinn junger Genies so sehr beglückt und welche wohl gar Faulheit und Unfolgsamkeit gegen die Lehre für sichere Zeichen hoher Begabung nimmt.

Bei solchen, welche der Grundelemente des Formenverständnisses ermangelten, verstand es sich wohl von selbst, dass aus dem Malen in dem Sinne der Aufwendung aller Mittel zum Ausdruck der Formenrundung nicht viel werden konnte. Ebensowenig aber wurde jemand auf die der Farbe an und für sich angehörenden Reize aufmerksam gemacht. Ton, Clairobscur, Farbenanordnung, das waren in Düsseldorf Dinge ganz unbekannter Art.

Der Arme, welcher schlecht und recht einen Studienkopf mit verquälter Oelfarbe zusammenkleiben konnte, sah sich, ohne das Warum klar zu fühlen, in eine höhere Klasse versetzt, in welcher ihm gestattet war, Bilder seiner eigenen Erfindung zu malen. Aber auch hievon bekam er keine gerade sehr ernste Vorstellung; denn da war niemand, welcher ihm irgendwie Fassliches und Ueberzeugendes über architektonische Anordnung der Bildfläche gesagt hätte, ja nur über die perspektivische Vertiefung des dargestellten Raumes, niemand, der ihm für Komposition des Kolorits Prinzipien gab. War es doch viel, wenn er angehalten wurde, wenigstens einen ungefähren vorbereitenden Entwurf seines Bildes

anzufertigen, oder durch flüchtigste Vorstudien sich — weniger von den Hauptgestalten des Bildes eine Vorstellung heranzubilden, als sein Gewissen einigermassen zu beruhigen. Fix und flink begann das Malen des kaum vorher überlegten Werkes, und die mangelnden Vorstudien wurden durch die Präsenz des Modellstehers beim Malen ersetzt.

Der junge Maler hatte jetzt so gut wie gar keinen Lehrer mehr; denn er hatte deren so viele sein Herz begehrte. Jeder Beliebige, ausserhalb des akademischen Verbandes Stehende, trat zu ihm heran, und gar mancher war bemüht, den Rat zu verdächtigen, den der eigentliche nominelle Lehrer gegeben hatte.

Dieser akademischen Erziehung mangelte nun weiter nichts mehr, als die letzte Weihe, die Erziehung des Mutes, seine eigenen armseligen Produktioen mit guten alten Werken zum triumphierenden Vergleich zu stellen und die Erlernung der Verachtung alter Kunst überhaupt.

Unter den Resten der alten Galerie befindet sich immer noch einiges höchst Respektables, wir brauchen nur an des Rubens Mariä Himmelfahrt oder an den Abschied des Adonis zu erinnern; auch sonst ist dort noch manches vorhanden, was weit geeigneter wäre, den Schülern zum Vorbild zu dienen, als die in denselben Räumen aufgestellten modernen Düsseldorfer Bilder. Aber die alten Ueberreste sind dazu bestimmt, bestäubt und vernachlässigt den Hintergrund zu den alljährlichen akademischen Kunstvereinsausstellungen abzugeben, zu welchen auch der krasse Anfänger sein Werk einliefert, ohne sonderliche Gefahr es jemals von der Ausstellungskommission zurückgewiesen zu sehen. — Das ist ja wohl die praktische Anwendung, die in Szenesetzung der auf dem Lehrplan der Anstalt stehenden kunstgeschichtlichen Vorlesung!

Hiemit hat man einen ungefähren Begriff von der Kenntnissumme jener, deren selbstbewusste Haltung uns so oft mit Staunen erfüllt, wenn wir ihnen in irgend einem Kunsttempel des Auslandes begegnen.

Erregt der Stolz noch irgend jemandes Verwunderung, mit dem sie vor nicht langer Zeit die Rückerstattung des der Stadt Düsseldorf mit Recht zukommenden Teiles der Münchener Sammlung von sich wiesen? „Ihre Münchner Kollegen, so baten sie, möchten nicht den Verdacht gegen sie hegen, als hätten sie An-

teil an der Anregung dieser Frage. Düsseldorf setze vielmehr eine Ehre darein, ganz aus sich selbst zu der Höhe künstlerischer Bildung gestiegen zu sein, auf der es sich befindet.“

Ja ganz aus sich selbst ist es emporgestiegen; denn wenn die alte Kunst glücklich aus dem Bewusstsein verschwunden war, so wurde nicht minder gewissenhaft der Einfluss ausländischer zeitgenössischer Kunst fern gehalten. Nicht leicht wählten fremde Künstler von Bedeutung Düsseldorf zu ihrem Aufenthalte. Wer allenfalls in die Fremde gegangen war und nicht als Vollblutdüsseldorfer zurückkehrte, oder wer sich nicht rein als solcher entwickelt hatte, fand wenig Beachtung und noch weniger Nachfolge, obwohl man unter Umständen sein Talent nicht anzweifelte. *[Lessing legte die nach Düsseldorf mitgebrachten Eigentümlichkeiten dort ab. Achenbach und Knaus, welche aus dem Gefühle, in Düsseldorf nichts mehr erlernen zu können, das Ausland aufsuchten, kamen zurück, wie sie gegangen waren. — Wir erinnern hier auch an den Landschaftsmaler Weber, von dessen technischem Wissen und selbständiger Denkweise niemand Vorteil zog, obgleich man sein ausgemachtes Talent gelten liess.]*

Der monopolisierte Markt des Kunstvereins und die permanenten Ausstellungen der heimischen Kunsthändler schrieben einleuchtend und gewinnbringend die rechte Weise vor, und es war nicht leicht denkbar, dass in dieser von der Aussenwelt abgeschlossenen Republik einer das Haupt über den Demos zu erheben vermochte. Rühmend muss man dieser Künstlerkameradschaft nachsagen, dass sie ihre kaufmännische Geschicklichkeit mit tadellosem Anstande und ohne kleinliche Intriguen übte; aber alle Vermannigfaltigung künstlerischer Ansichten und Strebungen war wie verbannt, und die Leistungen der Schule zeigen eine auffallende Aehnlichkeit untereinander, deren allgemeine Kennzeichen ungefähr folgende sind.

Selbstverständlich ist der Mangel alles dessen, was an monumentale Kunst auch nur erinnert. Architektonische Anordnung, Dekoratives, Ornamentales werden, seit sich die Schule der Kleinkunst zuwandte, mit wenigen Ausnahmen im Randillustratorenstil und mit einer wahrhaft kindlichen Barbarei betrieben.

Obgleich man nicht gerade sagen kann, das Zeichnen werde in brutaler Weise vernachlässigt, so begegnet man doch nirgends eingehender Freude an der Form. Der Organismus ist nicht studiert, und aus der Nichtkenntnis desselben entspringt jene

Gleichgültigkeit gegen Mannigfaltigkeit der Ansichten und Bewegungen der Gestalt; eine phantasielose Stereotypität der Motive herrscht vor. Das Detail menschlicher Formen, Hände etc. ist vernachlässigt, ebenso auch das andere — z. B. landschaftlicher Objekte — nicht aus dem ganzen Organismus heraus entwickelt. Die Form wirkt nicht genügend plastisch. — Da kein lebhaftes Formenverständnis zu Grunde liegt, so kann auch von keiner Modellierung die Rede sein, welche eigens auf die vorteilhafte Hervorhebung der Form ausginge. Die Modellierung ist flach, kleinlich und fleckig; sie zerfällt meist in schneidige Lichter und Schatten. Die Schule liebt die der Formendeutlichkeit so sehr ungünstigen Randbeleuchtungen. — Der grosse Vorteil, welcher für die Formendeutlichkeit aus der Durchführung der Lokalfarben durch Licht und Schatten entspringt, ist nicht genügend verwertet; die Beleuchtungsprobleme sind meist solche gefärbten Lichts. Das Kolorit verschmilzt also nicht mit der Zeichnung zum Nutzen der Formgebung. Man könnte eher sagen, dass der kleinliche, bröckelige Vortrag und das Kokettieren mit dem geschickten Hinsetzen des Farbmaterials — welches als solches deutlich erhalten bleibt — der Formenvorstellung schädlich werde. Viele flink hingesetzte Pinselstriche gelten mit ihrer gedankenlosen Gelecktheit für fleissige Durchführung; aber sie verdecken trotz ihrer Häufigkeit nur kümmerlich den Mangel der Empfindung für Plastik. Der butterige Farbenauftrag stellt den Stoff der Oelfarbe um so mehr zur Evidenz, als er in Schatten und Licht und in den verschiedensten stofflichen Problemen des Bildes immer der gleiche bleibt. Die Kunst, Unterschiede des Auftrags und der Pigmentbehandlung zur Unterscheidung verschiedner Stofflichkeiten — als leicht und schwer — und Lichtarten — als opak und transparent — auszubeuten, ist in Düsseldorf unbekannt geblieben.

Niemals liegt dem Kolorit der subjektive Drang eines poetischen Harmoniegefühls zugrunde; die Absicht ist vielmehr auf die Wiedergabe nüchtern empfundener Naturstimmungen gerichtet. Bei dem mangelnden Verständnis der Pigmentbehandlung ist es natürlich, dass das koloristische Tönedetail sich nicht der Masse unterordnet, und dass also die Bilder leicht bunt ausfallen. Es mag aus dem Gefühl dieses Mangels zu erklären sein, sowie aus der mit formlosen zerhackten Pinselstrichen überladenen Technik, dass die

Schule, obwohl sie den Zauber innerlich leuchtenden Farbenauftrags nicht kennt und ihr Kolorit vielmehr trüb und materiell ist, so sehr zu bunten, heftigen Beleuchtungsproblemen hinneigt, welche das Spiel vieler kleiner Farbtöne erlauben, und deren schroffe Schatten das unbequeme Vermalen der Pinselstriche unnötig erscheinen lassen.

Von einsichtiger Einteilung und knapper Benützung der Bildfläche — sei es nun durch die Formen- oder durch die Farbenkomposition — ist auch in dieser kleinen Kunst nicht die Rede. Der Eindruck des Hauptgegenstandes ist meist in der übermässigen Ausdehnung einer ganz nutzlosen Umgebung verzettelt. Die Perspektive des Bildraums ist selten in Betracht gezogen, so dass der Mangel an Plastik der Einzelnen sich auch im Ganzen der Pläne wiederholt. Von perspektivischer einheitlicher Idee des Bildes kann nie die Rede sein.

Das Naturstudium geht auf die sogenannte „Charakteristik“ aus, welche eine rein einheitliche aber keine streng formale ist. Wohl sieht man diesen Bildern an, dass nichts ohne Beisein des Modells gemalt ist. Aber der Düsseldorfer lässt sich niemals von dem Naturvorbilde fesseln und hinreissen. Er stellt es vor sich hin, oft nur zur Beruhigung seines Gewissens, und flink hat er ihm die Haut und den Gestus, deren er benötigt ist, abgeschält und nachgezwickt.

So überraschend es nach dem früher Gesagten klingt, so kommen neuerlichst noch zuweilen schüchterne Spuren von Aufmerken auf die Alten vor und zwar aus Zwecken der Koketterie des Farbenauftrages. Wir sehen des Rubens rote Reflexe, die nichts sind als ziemlich lizenziöse deckende Korrekturen stellenweise verlorener Schattentransparenzen, nachgeahmt in einer Technik, welche keine warmen Transparentschatten kennt. Und derselbe Künstler, der in einem Köpfchen des ersten Planes offenbar in seiner Weise an Holbein dachte, weil er ganz plötzlich hart und ohne alle Schatten malte, ist im clairobscurgedachten Hintergrunde des gleichen Bildes schon wieder dabei, die kokett andeutende Laxheit irgend eines französischen Barockmalers zu imitieren. Also auch hier geht die Beobachtung nicht tief, sondern zielt nur auf Aeusseres der Manier, am liebsten auf kokette Mängel derselben. Jenes vortreffliche Malen der Alten, welches den

höchsten Ehrgeiz darein setzt, in dem Beschauer den Gedanken an die Materie der Malerei gar nicht aufkommen zu lassen, ist das genaue Gegenteil der Düsseldorfer Auffassung vom Malen. Diese setzt etwas darein, uns durch tausend Geschicklichkeiten, Absichtlichkeiten und nachlässig stehen gelassene Zufälligkeiten recht evident zu machen, dass wir es mit dem flotten Werk eines geschickten Menschen zu tun haben, der uns seine Gedanken in Form von Oelfarbe zum besten gibt.

Eine gewisse Lieblosigkeit, die sich jedoch nie bis zur Rohheit steigert, fröstelt uns an, eine beneidenswert gleichgültige Fix- und Fertigkeit tritt mit dem Bewusstsein der Salonfähigkeit auf. Das ist der allgemeine Charakter der Düsseldorfer Malerei.

Man sieht, die Vorstellung vom Malen, zu welcher diese Schule kam, indem sie, wie sie sagt, ohne alle Anlehnung an Früheres die Malerei neu erfand, ist keine sehr reiche und tiefgehende geworden. Düsseldorf hat kein Talent hervorgebracht, welches für die Darstellung von Bedeutung geworden wäre und den Sinn auf ernsteres Studium der Kunstmittel gelenkt hätte, mit einem Worte es hat uns keinen bedeutenden Maler im eigentlichen Sinne, keinen darstellenden Künstler von Energie geschenkt.

Die Art, wie man dort die Kunst treibt, entspricht nicht einmal den Anforderungen, welche an die Kleinkunst gestellt werden können. Und doch ist Düsseldorf im Grunde nichts als ein Setzling der deutsch-römischen Schule, welche so hoffnungsreiche Anfänge einer Kunst im grossen Stile geschaffen hatte.

Leider ist aber die Düsseldorfer Akademie nicht die einzige in Deutschland, welche ihrer Aufgabe so wenig gerecht wurde, so gut wie die monumentalen Versuche König Ludwigs von Bayern nicht die einzigen sind, welche auf grundfalsche Voraussetzungen gegründet wurden. Wir sind mit einer Unzahl von mehr als mittelmässigen öffentlichen Monumenten gesegnet, und keine der deutschen öffentlichen Kunstschulen bildet mehr Zöglinge heran, welchen die Fertigkeit auch nur von Kleinkünstlern, geschweige denn die Tüchtigkeit zum Monumentalen zuzusprechen wäre. An der Hand der populären Gegenstandstheorie sind wir auf diese missliche Bahn gekommen.

V.

UEBER DEN WERT DES GEGENSTANDES IN DER BILDENDEN KUNST UEBERHAUPT UND UEBER DIE ANSPRUECHE DER POPULARITAETSPARTEI AN DEN GEISTESINHALT.

Indem wir weiter gehen, halten wir der Einfachheit wegen das Beispiel der Düsseldorfer Schule fest; nicht als solle diese Schule besonders angeklagt werden, sondern nur weil ihr Treiben für unsern Zweck die fasslichsten und auch in den weitesten Kreisen bekannt gewordenen Belege liefert.

Man sollte denken, diese uniforme Malerschaft hätte durch ihre kühle Malerei auf die Nachkommen derer, welche den Memling und Holbein bewundert hatten, gerade keinen grossen Eindruck machen können. Dennoch geschah es und jedenfalls wohl aus dem Grunde, dass sie den Geistesinhalt ihrer Werke nach den Ansprüchen der Verständlichkeitstheorie einrichtete. Der eigentliche Kern der Sache, die Malerei selbst, zog hiervon keinen Vorteil. So oft auch die populären Themata gewechselt wurden, zu so verschiednen Ansprüchen an die Darstellung auch die — sogenannte — Romantik, der Glaubensliberalismus, das Tendenzgenre, das Moralbauerntum und die Natursentimentalität berechtigt scheinen, sie haben jetzt alle mit den nämlichen kühlen Darstellungsformen begnügen müssen. Der Unterschied und relative Wert dieser „Geistesarten“ der Kunstübung ist wohl zuweilen mit voller Leidenschaft diskutiert worden; die künstlerische Darstellung selbst wurde von dem dankbaren oder auch vom aufgeregten Publikum hingenommen, wie sie war. Niemals ist durch

die Ansprüche dieses Publikums, so wenig wie durch die der geistigen Inhaltsmotive, welche das innerste Bedürfnis so erwünscht trafen, einer zu weitergehender kunsthistorischer Kraftanstrengung gespornt worden. Betrachten wir uns nun die verschiedenen Inhaltsarten, da sie für die Kunstübung von keiner grossen, wenigstens von keiner fördersamen Wichtigkeit waren, etwas näher an und für sich, vielleicht finden wir den Vereinigungspunkt der verschiedenen in der Geistesart des Publikums, dessen Beifall sie errangen. Es wird jedoch gut sein, wenn wir uns zuvor klar machen, welche Wichtigkeit für die Wertschätzung des Kunstwerkes und für die in Bewegung gesetzten künstlerischen Kräfte der Gegenstand und dessen Geistesinhalt überhaupt haben.

Uns will bedünken, dass man heutzutage diese Wichtigkeit bedeutend überschätze, und dass das Kunstwerk seinen Wert weit mehr als seinem Inhalt dem Talent des Urhebers verdanke, welcher den Gegenstand mit seiner Seele und Anschauungsweise erfüllt und der Darstellung seinen Fleiss und seine Einsicht zuwendet.

Diejenigen Kunstwerke, welche nun seit so langer Zeit als die herrlichsten angesehen wurden, die Statuen des hellenischen Altertums, sind ihrem geistigen Inhalt nach häufig sehr unbedeutender Natur. Ein ruhender Faun, ein Diskuswerfer, welch geringfügigen Stoff bieten sie dem Nachdenken oder dem schwärmenden Gefühle! Und wie so gar wenig hat an unsrer Bewunderung für viele andre deren geistige Bedeutung Anteil; was denken wir uns aufregendes dabei, dass der Zeus von Otricoli oder die Ludovisische Juno den Vater der Götter und die Königin des Olymps vorstellen! Bewundern wir den Narziss des neapolitanischen Museums deshalb mehr oder minder, weil derselbe auch ebenso gut ein Bacchus oder ein Bacchant sein kann? Ja, häufigst sind sogar antike Werke in so zertrümmerter Gestalt auf uns gekommen, dass wir uns vergeblich den Kopf über ihren einstmaligen Gedankeninhalt zerbrechen würden. Und obwohl die Trümmerhaftigkeit wahrhaftig kein Anregungsmittel unsres Wohlgefallens ist, so beschäftigen uns doch die Ueberreste der melischen Venus oder der Gestalten des Parthenongiebels und des belvederischen Torso so leidenschaftlich, dass wir zuletzt vergessen nach dem zu fragen oder zu verlangen, was von ihnen dahinge-

schwunden ist, und ihr veredelnder Zauber umfängt uns mächtiger, je öfter wir sie betrachten, alles noch so Geistreiche, Gedankenvolle späterer Kunst an Wirkung tief in den Schatten stellend.

Doch möchte dieses, das schon ein entwickelteres Kunstgefühl voraussetzt, nicht allen für wahr gelten. Wählen wir deshalb uns näher liegende Beispiele.

Bilder des Vasari, deren Gedankeninhalt uns reichlich beschäftigt, ja durch seine feine Ausspitzung uns freudig und überraschend anmutet, werden unserm Wohlgefallen nicht einmal neben einem guten niederländischen Stilleben, das rein Sinnliches vorstellt, stichhalten; sondern es wird uns vielmehr neben der oberflächlichen Darstellung des hochgebildeten Florentiners das anspruchslose niederländische Stück als ein ernsthaftes, würdiges Kunstwerk erscheinen, weil wir die volle Intelligenz und Energie darstellender Kräfte auf dasselbe verwendet sehen.

Trat aber der Fall ein, dass ein Buonarotti oder Rafael mit der Darstellung geistig bedeutsamer Aufgaben betraut wurden, so liegt für uns in dem geistigen Inhalt wahrlich weder der Hauptwert der Werke, noch in dessen Zurechtlegung das Hauptverdienst der Künstler. Denn diesen war die Anordnung des Inhalts von den gelehrten Auftraggebern vorgeschrieben und was den Geist des Inhaltes anlangt, so schlagen unsre Herzen längst nicht mehr mit genügender Wärme für ihn, um den fortdauernden Ruhm der Werke zu erklären. Uns erfasst die Bewunderung für den Künstler, dessen schöpferische Kraft so gross war, dass sie selbst solches, was im Reiche des Wesenlosen liegt, mit Formen von so grosser Lebensgewalt und Wahrscheinlichkeit auszustatten vermochte, dass das sinnlich Unmögliche leibhaftig vor uns zu stehen scheint und uns durch seine hohe Gegenwart erschüttert.

Schauen wir nun öfters hin, so werden wir gewahr, dass die nämliche Kraft der Darstellung ungeschwächt aufrecht erhalten blieb bis hinab zum unbedeutendsten ornamentalen Schmuck der Werke. Ja, wir sehen einen Rafael, dessen Energie und Bestimmtheit wir in den Gestalten seiner Heiligen und Himmelsboten bewundern, mit derselben Hingabe und dem gleichen Aufwand künstlerischer Wahl und Aufmerksamkeit am Werke, wenn er das Dessin eines Brokatgewandes oder gar den Pelzkragen seines Violinspielers malt.

Gewisslich mag zuweilen dieser Respekt des Künstlers durch die Höhe der Aufgabe wach gehalten werden; aber ebenso sicher ist, dass ihn der echte Künstler zu jeglicher Aufgabe mitbringt und dass diese Energie des Werkführers es ist, welche dem Kunstwerk, stelle es vor was es wolle, zum guten Teil seinen Adel aufprägt. Ja noch mehr; es lässt sich sogar nachweisen, dass viele grosse und vorherrschend denkende Künstler um so einfachere, sinnlich fass- und darstellbare Probleme aufsuchten, je mehr ihre Kräfte und ihre Einsicht in die Kunst wuchsen. Lionardo würde sich von freien Stücken nie an so mancherlei überreiche Probleme gewagt haben, als z. B. Giotto. Und eines seiner besten Werke, auf das er volle fünf Jahre verwandte, und das der grosse Künstler, dem niemand einen gewaltigen und hochfliegenden Geist absprechen wird, nach Verlauf dieser langen Zeit für unvollendet erklärte, war ein einfachstes Frauenportrait.

Der Geistesinhalt des Kunstwerks wird als Wertmesser um so tiefer zu stehen kommen, je weiter wir im Verständnis der Kunst vorrücken. Wir dürfen nur die ausserordentliche Mannigfaltigkeit ins Auge fassen, mit welcher durch das künstlerische Genie die gegenständliche Monotonie kleiner Kultusbilder — wie z. B. die Darstellung der heiligen Familie — belebt wurde. Wie viele Maler haben uns an diesem einfachen und dennoch tausendfältig zur Darstellung herbeigezogenen Motive die Verschiedenartigkeit ihrer darstellenden Kräfte betätigt. Und immer werden uns nur diejenigen Darstellungen dieses Motivs als ernste und musterwürdige gelten, in welchen ein Meister in voller Kraft leistete, worauf die Spezialität seines Talentes und Studiums gerichtet war, hinge auch dies Objekt des Talentes an und für sich gar nicht mit dem geistigen Inhalt des Bildgegenstandes zusammen. Nicht der Begriff des Christkindes entzückt uns in Rafaels Kindergestalten, denn sie erwecken uns dasselbe Entzücken, wenn sie heidnische Genien vorstellen. Und ob wir des von jenem himmelweit verschiedenen Coreggio schöne Hände und weiches Haar, oder den Farbenzauber seines Clairobscur auf Heiligenbildern, oder auf heidnischen Liebesszenen erblicken, sie sind es, die uns unter allen Umständen gefangen nehmen und nicht die Begriffe, bei deren künstlerischer Verkörperung wir ihnen begegnen.

Des Künstlers eigentümliche Art und das, was er von seiner Kraft zeigte, macht uns das Kunstwerk lieb; wir lauschen der Weise, in der er uns den Gegenstand vorträgt und zunächst gänzlich vergessend, dass der ähnliche Gegenstand noch hundertfältiger andrer Darstellungsweisen fähig sei, denken wir uns ihn nun so, wie er ihn verkörperte.

So wäre also der Gegenstand nicht einmal von Wichtigkeit für die Hervorkehrung von Besonderheiten des künstlerischen Talentes; dem Künstler ist vielmehr gestattet, diese seine persönlichen Besonderheiten bei jeglicher Aufgabe hervorzuheben. Gab aber der Gegenstand hierzu ganz besonderen Anlass, so mag uns das doppelt erfreuen. Freilich können wir auch ebensowohl sagen, es freue uns, dass der Künstler die Gelegenheit ausfand oder in den Gegenstand legte; denn die Freude wird nicht geringer sein, wenn ein Künstler dem widerstrebenden Gegenstand zum Zweck der Hervorkehrung seiner grossen persönlichen Eigenschaften Gewalt antat und ihm zum Trotz das schöne Kunstwerk schuf. Das wird niemand bestreiten, dass die Kunst ihre dankbarsten Aufgaben erfüllt, wenn sie edle Begriffe in vollendete Formen kleidet. Aber weit eher wird uns des Künstlers veredelnde Darstellungskraft über Widerwärtiges der Begriffe hinweghelfen, als uns umgekehrt Angenehmes des Begriffsinhaltes für mangelhafte oder widerwärtige Darstellungsformen zu entschädigen vermöchte.

So schrumpft der Wert des Gegenstandes in dem Urteil derer zusammen, welche die Kunst lieben und verstehen lernen. Wird denn aber überhaupt nicht jeder Gebildete mit soviel Achtung vor das gute Kunstwerk treten, dass er sich gerne das nötige Verständnis des Gegenstandes verschafft, wenn es ihm mangeln sollte und ist denn nicht nur die Faulheit Ungebildeter voll Intoleranz?

Wir wollen nun näher an die Ansprüche der Popularitätspartei herantreten. Nichts geringeres fordert dieselbe als Allgemeinverständlichkeit des geistigen Inhaltes. — Wäre diese Forderung ernstlich gemeint, so ist nicht zu begreifen, warum man gerade die klassischen Gegenstände ausschliesst; denn diese sind in der Tat der ausserordentlichen Einfachheit ihrer Motive halber die leichtestverständlichen, und es ist geradezu undenkbar,

dass die simpeln Grundzüge menschlichen Fühlens, auf welchen die Ilias und des Aeschylos und Sophokles Tragödien oder die Bibel und Dantes Komödie beruhen, jemals Menschen undeutlich werden könnten, seien sie nun Gebildete oder Ungebildete. Ebenso können die für diese Stoffe geeigneten Darstellungsformen niemals unverständlich werden; denn der Ausdruck, welchen die Grundleidenschaften und Gefühle des Herzens in Antlitz und Gestus hervorrufen, wird sich in Jahrtausenden nicht ändern. *[Auch beziehen sich die Einwendungen gegen die Verständlichkeit des Klassischen bei Lichte besehen meist nur auf ganz Aeusserliches. Ruft ein Schmerz und Unrecht leidender Held antike Götter an, so lässt die fremde Form des Schmerzrufs das Mitgefühl des Lesers nicht lebhaft aufkommen. Würde irgend ein von unsrer Zeit noch anerkannter Heiliger angefleht, so hätte der moderne Antiklassiker schon mehr Mitleid. — Oder bei Dantes Komödie verdeckt Geschichtliches und Dogmatisches, an dem man kleben bleibt, die geradezu unvergleichliche Kraft und Einfachheit, mit welcher der Dichter die innersten Leiden und Wonnen der Menschenseele schildert. — Merkwürdigerweise hat dieselbe Richtung, welche sich gegen Klassisches, als das uns Entlegene so exklusiv verhält, eine leidenschaftliche Vorliebe für sonderbares Exotisches, das sie ja doch auch nicht verstehen kann. Das ganze Geheimnis ist, dass ihr das Einfache nicht mundet. — Doch es sei ferne durch diese Zwischenbemerkung am Ende gar den Verdacht zu erwecken, als solle von* u n s *für Klassisches als Gegenständliches der Kunst oder für irgend ein Gegenständliches Propaganda gemacht werden.]*

Was aber war — Hand aufs Herz — daran Verständliches, oder nun gar Allgemeinverständliches, als die Düsseldorfer „populär“ wurden und jene reinlichen und melancholischen Ritterchen und Balkonfräulein zu malen begannen, für die man so sehr geschwärmt hat? Hatte doch — o ihr Positiven — so lange die Erde steht, niemals etwas auf ihr gewandelt, was so grundlächerlich ausgesehen hätte. Die alten Recken und selbst die allersüsslichsten Troubadours würden hell auflachen, wenn sie auferstünden und ihre holden Abbilder sähen. — Und welchem von unsern Zeitgemässen, die gleich ein Geschrei von Raubrittern erheben, wenn das Wort Rittertum nur ausgesprochen wird, war es denn überhaupt um Ritter zu tun? Ja, liesse sich das ganze Wesen, das euren Enthusiasmus so hoch aufwirbelte, auch nur wenigstens, sei es auch entfernt, mit Tiecks Romantik vergleichen; aber wiewohl wir längst aufgehört haben diesen Dichter zu überschätzen, den Schimpf

soll ihm doch keiner antun. Denn wahrlich die Herzensbedürfnisse, denen jene pappendeckelnen Herrschaften aus Düsseldorf abhalfen, sind nicht besonders tiefpoetischer Art; der Rheinweindusel dieser Romantik war nichts als ein affektiertes Schwelgen in den Formalitäten eines aller Aufrichtigkeit Gewalt antuenden Gefühlskomments, und jene Puppen waren das Abbild eurer eignen brünstigen Theaterschneiderphantasieen. Wäret ihr doch selbst am liebsten in solchen Ritterstiefelchen, die Guitarre über dem Rücken, auf die Beamtenstube oder aufs Komptoir gelaufen.

Nun, die Romantik liegt hinter uns, man darf davon reden; vielleicht auch noch von dem, was nach ihr die Herzen in Flammen setzte. Die Faschingsvögel machten eine Frontveränderung — kaum dass sie ihre Jacken etwas abändern liessen — und wurden zu Kämpfern des gereinigten Glaubens. Welch ein klares Erwachen aus dem romantischen Dusel war das! Das „eindringende Licht" traf siegreich die Welt, und die Maler malten mit dem „Griffel der Geschichte". Der Prediger des Abendmahles in zweierlei Gestalt sagte den in verzehrender Wut dahingekrümmten Monopolisten des Kelches einmal so recht con amore die Wahrheit. Nichts war in unsrer vom Mystischen befreiten Zeit notwendiger und passender als dieses. Das waren würdige Motive, intimstverständliche für die bildende Kunst, welche nun erst zeitgemäss von der vollen, hellen Aufklärung des neunzehnten Jahrhunderts durchleuchtet war. Und um noch deutlicher und allgemeinverständlicher zu machen, wie sehr die Rebellion gegen die Kirche dem innersten Herzensbedürfnis entspringe, litt der gemässigte Kirchenbesuch unserer freidenkerischen Fanatiker nicht die mindeste Einbusse. Wahrlich, Huss selbst, den wir nachdem auf den Scheiterhaufen sahen, zeigte dort nicht grösseren Gleichmut als der war, mit welcher sein kunstliebendes Publikum freidenkerische Unbändigkeit und anständige spiessbürgerliche Gewohnheiten miteinander zu vereinigen verstand. *[Der künstlerische Wert dieser und ähnlicher Dinge kann füglich unerörtert bleiben; ebenso wie der jener, die der romantischen Komödie ihr Dasein verdanken. Die ziemlich lebhaften Zänkereien, die Lessings Huss vor dem Konzil hervorrief, sind gewiss nicht aus diesem Werte zu rechtfertigen. Das aber ist zu beklagen, dass ein Kampfspiel, man kann es nicht anders nennen, zwischen protestantischer und katholischer Tendenz an einem Orte ausgefochten wurde, der von solchen Streitigkeiten ganz unberührt hätte bleiben sollen, an einem Kunstinstitute näm-*

lich. Wir erinnern uns, dass das Städel'sche Institut in Frankfurt jenes protestantische Kunstwerk um den etwas teuern Preis des Verlustes seiner besten Lehrkräfte erstand, und das Werk, welches sich noch heute dort befindet, ist wohl ein redender Beweis, wie so gar wenig die Einrichtung unsrer öffentlichen Galerien moderner Bilder ihren Zweck erfülle, das Beste unsrer Tage der Nachwelt aufzubewahren. Es wäre in der Tat besser, wir überliessen dieser Nachwelt, welche hoffentlich ruhiger und mehr von rein künstlerischen Standpunkten aus urteilen wird, die Errettung dessen, was ihr von unsern Erzeugnissen vom Untergange rettungswert erscheinen möchte.]

Die Entschiedenheit des freidenkerischen Bedürfnisses hielt übrigens nicht gar lange vor. Von solchen, welche nach Lessing noch Stoffe aus der Geschichte der Glaubensrevolution malten, wurde nicht mehr halb die Entschiedenheit der Gesinnung verlangt, die er selbst an den Tag legte. Auch sie kitzelten noch die Freidenkerschaft mit dem Griffel der Geschichte, indem sie das Andenken eines geköpften englischen Königs wachriefen; aber es ist aus den Werken keine eigentliche Parteinahme der Darsteller mehr ersichtlich. Der König schlägt den Blick gen Himmel, und diesem, sowie des Beschauers Taktgefühl bleibt es anheimgestellt, ob sie sich für das Bluturteil entscheiden, oder ob sie es als ein vielleicht nicht ganz zu rechtfertigendes ansehen wollen. Ja, diese Salonfähigkeit der Empfindung erstreckt sich bis auf die tierischen Träger des den Verhältnissen weichenden Royalismus, und in dem glanzlichterbelebten Felle der schulgerecht trabenden Pferde spiegelt sich klar, wie wir uns Pomadehengste zu denken haben.

Noch unentschiedener berühren allermodernste Lutherbilder den freireligiösen Teil der Frage. Man kann sie wohl gar nicht mehr in die Kategorie gesinnungsverdächtiger Kunst rechnen, sondern sie gehören, wie denn der Schwan notwendig auf die Gans folgen musste, in die geläuterte reinwissenschaftlich objektive Kleiderarchäologie.

Nach dem Glaubenskampf kamen wieder gemütlichere Dinge an die Reihe, harmlose, aber darum nicht weniger unklare Stimmungen, und man war auch ihnen zu Liebe ebenso ausschliesslich, wie man es zu Gunsten der Leidenschaft gewesen war. Freilich wird man laut aufschreien, wenn einer das „Naturgefühl“ antastet, welches noch heute aller Herzen erfüllt. Aber es hilft nichts, es muss heraus, dass dasselbe mit künstlerischem Naturgefühl gar

nichts zu tun habe, denn es ist entweder eine süss duselnde Sentimentalität mit obligater Naturumgebung oder das Natur- und Merkwürdigkeitsgefühl des Touristen. Der Maler erinnert euch daran, wie hold sich's beim Rauschen der Mühlräder von stillem Glück der Ländlichkeit und von Müllerbursch und Müllerin träumte, oder wie ihr wehmutsvoll am Strande des Seebades dem gähnenden Laut der Rahen lauschtet, der von vor Anker schwankenden Booten mit melancholischer Monotonie herüberklang. Oder das bange Gefühl wird wieder wach, das ihr genosset, als ihr den Dampfer abfahren sahet, mitten hinein in Wind und Wellen. — Auch den Gletschern Norwegens oder der Schweiz wird wohl ein Besuch abgestattet, und es versteht sich von selbst, dass dem Künstler nicht zugemutet werde, mehr Zeit auf die Darstellung dieser ausserordentlichen Szenerien zu verwenden, als die hohen Kältegrade der Schneeregion dem Aufenthalte gestatten. *[Die mehr als gemässigte Zone dieser letzteren Art des Naturalismus hat in der deutschen Kunstgeschichte das Primat erlangt, Felsen mit dem Spachtel zu malen. Sicherlich mag dem Bedürfnis sich vor Frost zu schützen diese gut ausgedachte Muskelanstrengung ebenso willkommen gewesen sein, als die Raschheit des Verfahrens der immer eiliger werdenden Technik war. — Auch gedieh in dieser Zone aus Hass gegen den klassischen Konventionalismus* d e r *der Naturalistik. Französische Kritiker machten darauf aufmerksam, wie sehr die Entlegenheit und Aussergewöhnlichkeit der von jenen Naturalisten mit Vorliebe gewählten Naturprobleme uns die Entscheidung über die Natürlichkeit der Leistung erschweren.]*

Ob jene drohenden Wetterwolken auch nur noch im entferntesten die Wahrscheinlichkeit des Schwebens bieten und ob ein einziger Stamm dieses Waldes, in dessen Sonnenglitzern das blinzelnde Auge sich zu ahnungsvollen Träumen schliesst, organische Formen zeige und den reizenden Blattwindungen auch nur eines einzigen Zweiges mit künstlerischer Empfindung nachgegangen sei, das interessiert niemanden ; auf solche „Aeusserlichkeiten“ bezog sich das moderne Naturgefühl niemals.

Der Kunstinhalt aber, welcher sicherlich die allergrössten Ansprüche auf Allgemeinverständlichkeit hat, ist die moderne arkadische Bauernpoesie. — Deutscher Moralbauer, Gefühlsbauer, — den wir schon so sehr lieben, weil er in Auerbachs Dorfgeschichten die schönen Couplets singt und bei Fritz Reuter durch bändelange Rührgeschichten hindurch nicht ermüdet zu versichern, es sei alles, wie das Leder ist, — wie steigert sich die Allgemeinverständ-

lichkeit deines Interesse erweckenden Wesens, wenn wir dich und dein edles Gefühl leibhaftig abkonterfeit sehen! Welche Harmonie zwischen Kern und Hülle! Ergreifender kann der edle, tiefempfindungsvolle Ausdruck deines Biedermannsantlitzes nicht gesteigert werden, als durch deinen ernsten Dreimaster und durch den aus Ueberfülle des Sentiments vernachlässigt herabhängenden Hintern deiner Hose. Ja, du bist der richtige einzigechte Bauer, der uns auf der Sommerfrische niemals begegnen will, — und wir würden doch so viel mit dir zu reden wissen, wenn du uns dein volles Herz einmal im Kittel entgegentragen wolltest. Wir zögen dann selbst Kittel an und sängen mit dir Schnadahüpfln, oder wir bauten die Türme der romantischen Burgruine dort droben wieder auf und wandelten in schönen Ritterstiefelchen durch das Wiesengrün, Lauten über den Rücken gehängt. Wie so gar artig würden wir als Herren zu dir passen! Hüte dich nur, du Allgemeinverständlicher, jemals so einem Spässe nicht verstehenden wirklichen Bauern zu begegnen; der möchte grob werden, und es steht dahin, ob du, dessen zarte Hand noch nie des Prügels Kraft schwang, dem Spasse gewachsen wärest.

Wir hätten es bei allen diesen schönen Dingen, für welche sich die Allgemeinverständlichkeitstheoretiker begeistern, am Ende gar nicht mit klaren Vorstellungen gebildeter Geister zu tun, sondern mit Verschrobenheiten der Mode, welche den unberechenbarsten Schwankungen flüchtiger Launen unterliegen, und deren Duselhaftigkeit den Vergleich mit jeglicher präziser Vorstellung sorglich vermeiden muss, wenn sie sich nicht sofort in Dunst auflösen soll. In der Tat v e r s t e h t, im eigentlichen Sinne des Worts, in diesem Reich der Schemen keines den andern, sondern unter gefühlvollem Ach und Oh taumeln sie alle in vorgefasstem unbewusstem Einverständnis gleichgestimmter Seelen nach der gleichen Richtung hin. Obwohl wir nun vorhin sagten, dass der geistige Inhalt des Kunstwerks an und für sich für das, was der Künstler aus ihm machen wird, wenig in Betracht komme, so ist doch des Künstlers schaffende Vorstellungskraft, die gar nicht unerbittlich klar genug sein kann, dann sicherlich nicht in ihrem Element, wenn sie sich in jenem Dusel benebelt.

Als man sich in Düsseldorf herbeiliess, auf diesen Wegen und bei dem Publikum, das auf ihnen lustwandelt, Popularität zu

suchen, da ward das ernste Studium über Bord befördert. Zu was sollten da noch Bestimmtheit und Natürlichkeit der Darstellung dienen? Das seither so oft gehörte Wort kam auf: „Es ist der Arbeit ja längst genug geschehen, der Beschauer versteht uns schon“. — Ja allerdings, für Dinge, zu deren Verständnis das bereitwillige Entgegenkommen duselhaft Gleichgestimmter vorausgesetzt werden muss, ist jede flüchtigste Andeutung bald genug — der Verstehende spinnt sich dieselbe schon weiter aus.

Von allen jenen Komödien war die der Romantik fast noch die unschädlichste, wenn schon auch sie keinem aufrichtigen Gefühle entsprang. Gestand doch schon ihr Name die Phantasterei mit einer gewissen Naivetät und Ehrlichkeit ein — und den Theaterspringer kostümierte aufs passendste der Theaterschneider. Die Bauernkomödie aber hat viel weniger eine Ahnung ihrer inneren Falschheit — sie wirft sich der Prätension der ausgemachtesten Natürlichkeit in die Brust und es fällt ihr nicht im entferntesten ein, dass das Gewand, in dem sie einherwandelt, für ihre Gefühlskünstelei das möglichst unpassende sei. Und vergeblich hält der Anblick unsrer guten lebendig einhergehenden Bauern täglich diesen Schwärmern vor, wie weit ihr schwächliches, affektiertes Machwerk von Natürlichkeit und Charakterwahrheit entfernt sei. Sie fahren unverdrossen fort für dasselbe den Namen der Charakteristik im Munde zu führen; in der Tat die Korruption ihrer Augen lässt wenig zu wünschen übrig.

Die allererste Anforderung an Charakteristik im bildenden Kunstwerk, dessen Ausdrucksweise die sichtbare Form ist, ist doch wohl die, dass diese Form für den Gedankeninhalt passe. Edle und schöne Gedanken soll man in edler Form darstellen, — weichliche und sentimentale in weichlicher, aber nicht in hässlicher und komischer. In der Wirklichkeit mag es ja oft vorkommen, dass eine geistig oder moralisch schöne Tat oder Sache unter unschöner Aussenseite vor unser Auge tritt und dennoch lebhaft als Edles von uns empfunden wird. Sind wir z. B. Zeugen einer wohltätigen Handlung, so wird dieselbe unser moralisches Schönheitsgefühl auch dann erfreuen, wenn Geber und Empfänger von hässlicher oder komischer Gestalt sind; denn wir hören die Worte, welche die Guttat begleiten und nehmen die erfreulichen Folgen wahr. Und da uns unter dem starken Eindruck der Wirklichkeit

dieses Moralischschöne zur Hauptsache wird, so sehen wir gerne, wiewohl nicht unbewusst, über die zufälligerweise hässliche Hülle hinweg. Im Bilde haben wir es ja aber nicht mit der lebendigen Wirklichkeit zu tun, und es ist nicht die Guttat selbst, die wir erblicken. Unser moralisches Gefühl wird weit weniger lebhaft erregt, und der Künstler wird daher wohl tun, wenn er durch Befriedigung des sinnlichen Schönheitsgefühles einen Ersatz schafft, statt dass er uns zumutet, erst den üblen Eindruck hässlicher oder lächerlicher Formen zu verwinden, ehe wir zu dem im Bilde weniger lebhaft sprechenden moralisch-schönen Kerne gelangen. Ja, er muss dieses um so mehr tun, als der Eindruck dieser hässlichen Formen nicht wie in dem natürlichen Vorgange ein vorübergehender, sondern ein bleibender und durch seine Dauer sich verstärkender ist. Solche Denkweise aber ist dem verzwickten Sinne unsrer modernen Halbbildung — sie muss so genannt werden, da ihr so viel zu jener Vollbildung, die zur Natureinfachheit zurückführt, mangelt — viel zu einfach. Das Schöne schön und das Hässliche hässlich zu denken und darzustellen kommt ihr nicht fein genug vor, und indem diejenigen, denen der Mut zum Hässlichen sowohl als zum Schönen fehlt, den allereinfachsten Grundzügen der Charakteristik aus dem Wege gehen, suchen sie dieselbe in ängstlich vermittelnder und abschwächender Superfeinheit, die unvermeidlich zur Unnatur und zur Unverständlichkeit führt.

Die alten Niederländer malten ihre Bauern in ländlichen Beschäftigungen und in der Komik ihrer Unbehilflichkeit, oder auch wohl in ihrer Roheit. Nun dafür scheint denn doch das Aeussere, welches der Bauer der malerischen Darstellung bietet, vortrefflich charakteristisch zu passen. Dem Bauersmanne aber zuerst viel zu schöne und zahme Gefühlsweise andichten und ihm dann zum Ausdruck derselben jenen komischen Rock lassen, das scheint uns bare unnatürliche Gewalttat zu sein, aber keine Charakteristik, und unter dem inneren Widerspruch, der in diesem Verfahren liegt, muss die Kraft der Darstellung sinken.

Wohl kann der Maler persönlich auch dann noch vornehme und schöne Seiten zeigen, wenn er selbst minder Schönes darstellt. Die Bilder komischen Stils eines Tenier und Ostade werden wegen der Kraft ihrer Zeichnung und wegen der Schönheit und des Adels ihres Kolorits immer edle Kunstwerke sein. Da-

gegen wird selbst die beziehungsreichste Gesichterschneiderei moderner Genremaler zum wertlos gleichgültigen Dinge für das Schönheitsgefühl zusammenschrumpfen, sobald sie auch nur mit der Eleganz eines Mieris zum Vergleich gestellt wird, obgleich diese sich doch lediglich auf äusserlich Stoffliches bezieht.

Besässe das Publikum, auf dessen modisch-literarische Bildungsfluktionen unsre Verständlichkeitskunst gemünzt ist, ästhetisch fühlende Sinne, so würde ihm der Widerspruch, der in dieser Kunst zwischen dem erzählten Geschichtchen und dessen Darstellungsform besteht, schon längst in die Augen gefallen sein. Aber ach, die knapp gemessene Zeit und Gelegenheit, die sich dieses Publikum zur Heranbildung seines Auges an Kunstwerken gönnt, die wenigen Kunstausstellungsbesuche, zu denen es sich aufrafft, können freilich wenig verschlagen. Das Beste wird sein, der Künstler entschliesst sich, diesen Augen gar nichts mehr zuzumuten und allen Wert in das Geschichtchen zu legen. Dieses ist dem Schauenden leicht deutlich zu machen durch den im Katalog der Ausstellung befindlichen pikanten Titel des Bildes. Und da so manches moderne Meisterwerk seinen Ruhm zum guten Teil dem Titel verdankt, der dem Urheber zur guten Stunde einfiel, ist es da zu verwundern, dass eine eigne, zur Zeit Rafaels noch unbekannte Wissenschaft, das Bildertitel-Erfinden, so manches andre ablöste, was sonst — eben zur Zeit Rafaels — des Künstlers Geist beschäftigte?

Ja, wir sind abwärts gegangen; solche Witzchen, wie heute an der Tagesordnung sind, waren zu Goethes und Lessings Zeiten, so viel übertriebnen Wert man auch damals schon auf Inhaltliches legte, noch nicht erlaubt. Man verlangte denn doch was Besseres; aber wäre es jemanden aus dem Publikum eingefallen mit den heutigen ähnlichen Forderungen hervorzutreten, wahrlich Carstens und seine Genossen und nach ihnen Cornelius und Overbeck, ja noch Schadow, sie hätten sich nicht gefügt. Sie alle besassen noch zu viel künstlerische und noch zu gediegene allgemeine Bildung.

Wir wiederholen es, es ist ein kläglicher Gedanke sich klar zu machen, wieweit die moderne Kunst unsres Vaterlandes von den hoffnungsreichen Anfängen der deutsch-römischen Schule abirrte, indem sie um die Gunst einer Menge buhlte, die jeglicher

Anstrengung feind, alles verurteilt, was ihr nicht sogleich verständlich ist und dem Widersinn Beifall klatscht, der ihr kein Kopfzerbrechen verursacht. Die Epigonen derer, welche nahe daran waren, eine würdige Monumentalkunst bei uns einzubürgern, haben es nicht einmal zu einer vernünftigen und tüchtigen Kleinkunst gebracht.

Wir würden euch, die ihr die Kunst um der Allgemeinverständlichkeit und der Zeitgemässheit willen neu erfandet, gerne einmal vor die Schaufenster römischer Bilderläden führen; da könntet ihr eure wunderlichen Tendenz- und Romanhelden und -denker, sowie eure sonderbaren Empfindungsbauern oft genug im getreuen photographischen Abbilde neben Werken der veralteten und überwundenen Standpunkte sehen. Hoffentlich würdet ihr doch erschrecken. Oder glaubt ihr originelle Neuerfinder wirklich, dass Hellenen und Italiener, oder eure eignen Vorfahren die Kunstblüte, welche bei ihnen erwuchs, so eingeleitet hätten, wie ihr die neue Aera? Ist es wahrscheinlich, dass die Inkunabeln, aus denen schliesslich solche Liebesgöttinnen und solche Madonnengestalten erwuchsen, ähnlich aussahen, wie jene gefühlvolle Bäuerin mit der vertrackt sitzenden Jacke und mit den abgeschmackten Faltenröcken, die extra so kurz sind, um ein Paar ganz schändlicher Strümpfe und Schuhe — denn Beine und Füsse kann man das nicht mehr nennen — zu zeigen, kurz, dass sie jenem absurden Monstrum glichen, welches seine Existenz dem „Natursinne“ irgend eines von euch verdankt? Ist es anzunehmen, dass die Alten aus ihren Werkstätten eine so herrliche Schar von Göttersöhnen hervorgesendet hätten, wenn sie ihr Studium damit begannen, dass sie mit der grössten Raffinerie die Vorstellung von der Schönheit des menschlichen Körpers umbrachten und die Gliedmassen des bildwürdigsten Meisterwerkes der Schöpfung in Kleidungsstücke zwängten, welche bestimmt scheinen, ihren Inhalt zu höhnen?

Wenn eure Bestrebungen sich wirklich ruhig und ungestört weiter entwickeln wie bisher, dann möchten wir in der Tat nach hundert Jahren sehen können, auf welchen Höhen der Triumphwagen der neuen Kunstherrlichkeit, gezogen von dem Pegasus modernen Geschmacks, angelangt sein wird.

Anhang zu Kapitel V zu noch näherer Präzisierung des Gesagten.

Der Verfasser dieser Kapitel wünscht nicht in den Verdacht zu kommen, als gehöre er zu einer gewissen Künstlerpartei, welche aus der Reaktion gegen die Gegenstandstheorie entsprungen ist und welche, das Kind mit dem Bade ausschüttend, die Kunst nur äusseren Sinnenreizes halber treiben möchte. Passt doch schon die anspruchsvolle Parole dieser Partei: „Die Kunst ist um der Kunst willen da" — wenig zu den äusserst beschränkten Gesichtspunkten, welche sich in der Praxis der Partei verraten. Denn die Kunst derselben hat es nur mit einzelnen Darstellungsmitteln zu tun, wie Kolorit und ähnliches — nicht einmal mit dem Zusammenhange der Darstellungsmittel.

Die Kunst schmücke alles und jegliches, was des Schmuckes wert und fähig ist; aber sie sei ein würdiger Schmuck, kein vermeintlicher, das ist unsere Ansicht. Und damit diese Ansicht sich näher präzisiere und der Vorwurf, den wir der modernen deutschen Kunst machten, nicht durch Vieldeutigkeit in das Licht der Ungerechtigkeit kommen möge, sei es erlaubt, das bis jetzt allgemeiner Gesagte an hervorragenden Beispielen näher zu entwickeln. Auch bei der Wahl dieser Beispiele sei es der Einfachheit halber vergönnt, im Kreise der Düsseldorfer Schule zu bleiben; wir könnten dieselbe aber ebensogut bei den zeitgemässen Münchens, Wiens und Berlins treffen.

Sollte uns jemand fragen, ob wir unter das harte Urteil über die Düsseldorfer Schule auch zu so grossem Rufe gelangte Künstler mit einschliessen, wie Lessing, Achenbach und Knaus, so würden wir ohne Bedenken mit ja antworten. Auch sie haben jenen unberechtigten Ansprüchen des Publikums ihren Tribut gezahlt, und ihr Talent hat sich nicht zu Bedeutungsvollem für die Kunst und ihre Hebung entwickelt.

In Lessings früheren Arbeiten erfreut ein liebenswürdiger verständiger Fleiss; Modernste würden demselben sogar das Epitheton der Trockenheit geben und ihm hierdurch, ohne dass sie es wüssten und wollten, ein Lob spenden. In des Künstlers sezierender, etwas dünner Technik lag unverkennbar ein Suchen nach

dem Kleinorganismus der Form. *[Wir reden von dem Kleinmaler Lessing, denn als solcher hat er sein Bestes geleistet. Die Kunst im grossen Stile war nie sein Talent, obwohl er sich an Werken von grösserem Massstabe versucht hat.]*

Der lasierende, tuschende Farbenauftrag schien mit Notwendigkeit zu Saft und Klarheit des Kolorits führen zu müssen. Aber wie so gar bald ist jenes Formensuchen zur flunkernden Aeusserlichheit vieler, kleiner bröckliger Pinselstriche zusammengedörrt, und wie ist dieses den Platz füllende Gewimmel von Gräslein, Steinlein, Zweiglein weit entfernt, die letzten Ausspitzungen eines ganzen wohlverstandenen Organismus zu repräsentieren. Gleicherweise ging das Kolorit, statt sich auf der begonnenen, allerdings Nachdenken erfordernden Bahn weiter zu entwickeln, bald genug unter in der staubigtrüben Disharmonie unendlich vieler kleiner Farbentönchen. Ja, es ist vielleicht Lessing gewesen, welcher auf die kleinliche Formen- und Farbenanschauung der ganzen Schule den bestimmenden Einfluss gehabt hat. Statt dass sich des Künstlers Aufmerksamkeit auf das Künstlerische der Aufgabe und auf die Vervollkommnung seines Talentes hätte wenden sollen, liess er sich an dieser schnellfertigen Art des Gedankenausdrucks genügen, und die romantische Sentimentalstimmung für Landschaftliches oder die beziehungsreich-tendenziöse Staffage saugten die ganze Summe seines Interesses auf. Lessing ist auch Prototyp für den Autochthonenstolz der Düsseldorfer Schule geworden; hartnäckig verschmäht er, von der Lehre der Alten oder des Auslandes Nutzen zu ziehen.

So wenig wie er ist Andreas Achenbach, der Naturalist, jemals zu breiteren Grundlagen des Naturalismus gelangt. Wohl trieb ihn früh das dunkle Gefühl, dass er in Düsseldorf nichts mehr erlernen könne, in die Welt; aber es war schon zu spät für ihn. Sein leichtlebiges Talent, das mehr als jedes andere strenger Erziehung bedürftig gewesen wäre, ging bereitwillig dem unvernünftig und masslos gespendeten Beifall nach und zu überwindenden Schwierigkeiten aus dem Wege. Seine gepriesene Geschicklichkeit ist für ihn das Hindernis geworden, zum Nachdenken zu gelangen, und er stand vor den Meisterwerken alter Kunst, ohne sich durch sie zur Erwerbung künstlerischer Bildung angeregt zu fühlen. Sein bequemer Wahlspruch blieb die „Naivetät“

der Natur; „die Natur sei einfach und dumm“, so drückt er sich aus und bedenkt nicht, dass Natur und künstlerische Nachahmung zwei grundverschiedene Dinge sind.

Er schmäht den Poussin und glaubt sich dem Ruisdael und Hobbema verwandt. Ja, diese sind wohl dem Poussin verwandt, aber nicht ihm, der nie zur plastischen Vorstellung von einem einzigen Gegenstande gelangte und sei es nur die allgemeinste der Ausdehnung im Raum. Der Naturalismus jener Niederländer war nicht eine dumpfe Liebe zur „dummen“ Natur, sondern ein aufmerksames Aufsuchen und deutliches Erkennen dessen, was sich im Kunstwerk mit Glück nachahmen lässt. Sie hielten sich mit ihren Darstellungsproblemen in den Schranken, welche die Unvollkommenheit der künstlerischen Darstellungsmittel der Beobachtung anweist. Aber innerhalb dieser Schranken war dann die Beobachtung eine um so schäfer eindringende und ordnende. Die Kunst war für diese trefflich geschulten Künstler keine Sache des harmlosen Gefühlstriebes, sondern die vollendetste Ausbeutung der Kunstmittel, sowie das Verstecken von deren Unvollkommenheit; sie war für sie ein Gegenstand — man kann sagen — des raffiniertesten Nachdenkens.

Sie wussten recht wohl, dass der Landschaftsmaler uns nicht über die verhältnismässige Armut seines Details hinwegtäuscht, wenn er vieles Unzusammenhängende verworren über seine Bildfläche ausschüttet, sondern dass er uns nur dann betrügt, wenn es ihm gelingt, unsere Aufmerksamkeit an die Genauigkeit seiner eigenen Beobachtung zu fesseln, beziehe sich diese dann auch nur auf wenige Dinge, und wenn er uns in diesem Wenigen des Details die Wiederholung des Gesetzes im Kleinen zeigt, welches wir schon im Grossen des Organismus erkannten.

Sie versäumten es nicht, sich der Gesetze der Linearperspektive zu bedienen, um die anscheinende Vertiefung des Raumes möglich zu machen, sondern gerade so, wie Poussin tat, waren sie bestrebt, dieses gebotene Hilfsmittel zur äussersten Genauigkeit des Ausdrucks zu treiben, bis zur Herstellung der einheitlichen perspektivischen Idee ihrer Szenerien.

Sie fanden es fernerhin ganz natürlich, dass die Bildfläche, um Einheit und Deutlichkeit des Eindrucks zu gewinnen, der Rhythmen der Masse und der Richtungen bedarf — macht doch

auch die Natur auf unsere ordnende Seele dann den lebhaftesten Eindruck, wenn sich in ihr in Formen und Verhältnissen Leichtverständliches zusammenordnet, oder Gegensätzliches sich steigert. Und rhythmisch richteten sie Formen- und Farbenordnung ihrer Bildflächen ein.

Alle diese Vorzüge, welche die Niederländer besitzen, wie sie Poussin besass, sieht Achenbach für ausstudierten Manierismus, für verderbliche Grübeleien an. Wüsste er doch, dass in der Kunst vor allem die Gedankenlosigkeit zum Manierismus führt, wüsste er, wie manieriert er selbst ist allein schon in seinem alles mit gleichmässigem flunkerndem Impasto behandelnden Farbenvortrag, und wie sehr zu seinem Nachteil er sich schon hier von jenen unterscheidet; denn sie heben uns über die Lästigkeit der Pigmentmaterie hinweg, indem sie ihr die Unterschiede verschiedener Charaktere darzustellender Stofflichkeit und Lichtes nicht ohne das grübelndste Raffinement abgewinnen und so die plumpe subjektive Körperlichkeit der Pigmente, mit welcher er unsere Illusion stört, zum „naiven“ natürlichen, objektiven Ausdrucksmittel der Naturbeobachtung umprägen.

So ist die Charakteristik jener durchgehends eine formalere, und indem sie das Formale der Darstellung kraftvoll anstrengen, sind sie der poetischen Auffassung des Kunstwerkes von Seiten des Beschauers ganz sicher. Sie muss sich in den von dem Künstler präzis gezogenen formalen Grenzen bewegen und gleichfalls eine präzise sein.

Ein Backhuisen hat das Gesetz der Wellen so wohl studiert und drückt die plastische Gestalt derselben in korrektester und geistreichster perspektivischer Zeichnung so verständlich aus, auf den Wellenflächen schaukeln die schmucken Boote in so pikanten und die Richtung und Bewegung des Wellenzuges so treffend präzisierenden Wendungen, dass uns die kleine Bildfläche lebhaft in den offenen Raum und in die zwingende Schaukelwucht des Ozeans versetzt. Wir glauben die linde weiche Meeresluft zu atmen, deren Silberduft den vollklaren Strom der Wasser und die Festigkeit der Ufer leicht und locker überweht.

Andreas Achenbach, wenn er malt, denkt an den poetischen Eindruck, den er hervorbringen will. Er will unser Gemüt mit der Furchtbarkeit der Fluten erschüttern und bietet die höchste

Leidenschaftlichkeit auf. Er spritzt Schaum und lässt dunkle Wolken schwer herniederhängen. Aber in der Darstellung der Materie erreicht er nicht die Kraft, welche zur Hervorbringung des gewollten Eindrucks nötig wäre. Obwohl hie und da ein Stückchen Wasser recht transparent ist, so fühlt unser Auge doch nicht in diesem kleinlichen Geflecht unzähliger Pinselstriche den Ozean, der mit unaufhaltsam rastloser Gewalt der auf uns einsprühenden Woge nachdrängt. Wir sehen vielmehr lauter gelockerte Einzelheiten ohne Zusammenhang. Die Wolken hängen materiell und buntfarbig hernieder, viel materieller als Wellen und Fels sind. Der Wellenschaum sieht oft dem Schnee oder stäubendem Gipse gleich; ja nicht selten ist es, als wolle der Künstler statt das Pigmentmaterial auszutilgen und in dem Anschein der Materie des Gegenstandes untergehen zu lassen, uns eine Probe seiner Geschicklichkeit im koketten Auftrag realer Oelfarben geben, und das Bewusstsein, dass wir es in der Tat mit aufgetrockneter Oelfarbensubstanz zu tun haben, tilgt jede andere Vorstellung in uns aus.

In allerneuester Zeit aber hat die Schwäche gegen das Lob und gegen die Mode den Künstler zu einem Missgedanken geführt, dessen Erwähnung fast wehe tut. Er, der nie die Breite organischen Zusammenhanges studierte, affektiert — um die Mode mitzumachen — mit seiner geschickten Hand die leere Flächenhaftigkeit und robusttuende Faustbarbarei, bei welcher der äusserste bisher dagewesene Verfall der Kunst angelangt ist. Es tut wohl not, dass er über diese Werke seinen Namen mit grossen Lettern quer hinschreibe, wir würden sonst nicht glauben, dass sie von ihm herrühren.

Ganz dem Vorhergehenden Analogem begegnen wir in der Entwickelung des Genremalers Ludwig Knaus, des vielleicht bedeutendsten Talentes zur Kleinkunst, welches die Schule hervorgebracht hat.

Auch er verliess Düsseldorf früh und wandte sich nach Paris. Aber obgleich sich in seinen ersten Bildern offenbare Anklänge an die Lehre der Alten vorfinden, — z. B. in dem Arrangement und Kolorit der Spieler in der Düsseldorfer Galerie — so hat er dieselben doch nicht zu klaren selbstbewussten Eigenschaften seiner Kunstweise weiter entwickelt, sondern auch er blieb wesentlich

wie er war, als er Düsseldorf verliess und ging ohne Nutzen an den Meisterwerken des Louvre vorüber. Ebensowenig wie Achenbach hat sich ihm erschlossen, welchen höheren künstlerischen Ansprüchen auch die Kleinkunst unterliegt, und er befindet sich über die Niederländer und über sein Verhältnis zu ihnen in ebensolchem Irrtum wie jener. Von diesen Meistern interessieren ihn nicht zumeist die besten Maler, sondern die, welche in ihren Werken noch am ehesten von allen ein Geschichtchen erzählen. Aber er gäbe sie samt und sonders wohl hin für Hogarth und Wilkie, und es erregt sein Bedenken nicht, dass die Werke des ersteren, welcher der Vater der modern geistreichen Genremalerei genannt werden darf, zu ihrer Entstehungszeit für Karikaturen galten statt für Bilder und dass dieselben trotz der ganz eminenten Ausspitzung des Geschichtchens, das sie erzählen, und trotz der Verfolgung dieses Inhalts bis in seine verstecktesten Beziehungen doch nicht wie die kleinen Niederländer in den Rang eigentlich ernsthafter Kunstwerke gestellt werden können, noch weit weniger aber die des Wilkie.

Aber selbst bei Hogarths Bildern steht das Geschichtchen noch bei weitem nicht so sehr von künstlerischen Vorzügen der Darstellung entblösst da, als bei Knaus; niemals sind Formengebung, Raumverteilung, Perspektive, Anordnung des Effekts so sehr vernachlässigt, als bei diesem.

Gegen die übrigen Düsseldorfer fiel L. Knaus auf durch die Physiognomik seiner Gestalten; er wählte für seine mit unverkennbarem poetischem Talente ausgedachten Situationen passende Akteurs, d. h. er gab sich die Mühe, Modelle zu suchen und begnügte sich nicht mit den an der Akademie ergrauten Modellstehern. Man macht sich gar keinen Begriff davon, mit welcher Gemütlichkeit die Gefühlsgenremaler vor Knaus diesen Punkt behandelt hatten. Zu hunderten von Malen und in hundert Rollen sah man dieselben Gesichter abkonterfeit, und wer, der zu jener Zeit in Düsseldorf lebte, erinnert sich nicht des unsterblichen alten Bäuerleins, das auf einem und demselben Bilde viermal, nämlich einmal im Abgehen und die übrigen Male im dreifaltigen Selbstgespräch figurierte.

Man nannte Knaus um seiner allerdings ebenso vernünftigen als notwendigen Neuerung willen sofort einen Charaktermaler; wie-

viel ihm aber hiezu fehle, wird man sofort inne werden, wenn man seine Charakterköpfe mit altdeutschen Bildnissen von nicht einmal sehr bedeutenden Meistern vergleicht. Sofort wird dann die Oberflächlichkeit seiner Formenkenntnis in die Augen fallen, — und doch sollte er, welcher um der feinen und bewegten Seelenzustände willen, die er schildert, sicherlich der allerintimsten Kenntnis und voller Beherrschung der menschlichen Gesichtsformen benötigt, nicht ruhen, bis er das Antlitz und ebensowohl die Gliederung der Hände zum allermindesten mit der Vollkommenheit jener zu malen verstünde, die diese Züge und Hände doch nur in voller Ruhe und ohne Prätension des momentanen Ausdrucks und Gestus darstellten.

Er liebt es die Gestalt in der Unbewusstheit plötzlicher Bewegungen zu belauschen. Nun gut, warum bemüht er sich jetzt nicht um die präzise perspektivisch-plastische Auffassung ihres symmetrischen Gliederbaues und um die Gesetze der Statik; will er seinen Zweck erreichen, so ist ihm diese Kenntnis hochnotwendig.

Und warum dringt keiner aus dem Publikum, das ihn so sehr beklatscht, darauf, dass wenigstens der Raum, in dem seine von Seelenaffekten in Anspruch genommenen Figürchen agieren, architektonisch knapp gemessen sei, dagegen aber die Wahrscheinlichkeit biete, dass man sich in seiner perspektivischen Vertiefung überhaupt bewegen könne, ohne Gefahr durch die unplastische Verfassung und die Unklarheit des Terrains selbst zu Boden geworfen zu werden.

So wäre noch gar manches zu verlangen, wodurch die Ansprüche, welche auch an den Kleinmaler zu stellen sind, nicht überschritten würden. Um uns deutlich zu machen, wie so sehr zum Nutzen seiner Schilderung es dem Charaktermaler gereicht, wenn er sich der äussersten Genauigkeit der Darstellung befleissigt, wollen wir uns an ein beliebiges Beispiel alter Charaktermalerei, sagen wir an des Murillo Betteljungen in der Münchener Galerie erinnern; der Meister, der sie geschaffen, wäre für L. Knaus ein nicht gar zu unerreichbares Vorbild.

Zwar an dem Geschichtchen, das der Spanier erzählt, ist nicht viel; ein Paar schmutziger Buben schmaust Früchte. Aber jedes Geschichtchen ist gar bald angehört, und dann muss das

Kunstwerk beginnen unser Interesse zu fesseln. Und jener hat es fertig gebracht, dass uns sein Werk um so mehr Schönheiten entdecken lässt, je länger wir hinsehen, ja vor dem humoristischen Gegenstande wird uns zuletzt ganz ernsthaft zu Mute, und wir beugen uns respektvoll der meisterhaften Kraft solcher charakteristischer Darstellung. Dieselbe wird zum ernsten Kunstwerk; denn in der Tat, derjenige, welcher verstand, die Linie dieser Wange und dieser im saugenden Druck zusammengepressten Lippen mit solcher Bestimmtheit, Energie und Feinheit zu ziehen, so dass wir selbst die Form des unter ihnen verborgenen Leckerbissens, dem sie sich so eingehend widmen, zu erkennen glauben, und wem der zufriedenste Blick mit solcher Lebendigkeit zu uns herschauender Augen so gelang, der hat sich auch am einfachsten Gegenstande als ein Maler grossen Stiles bewährt, und wir wollen nicht müde werden, seine einfachen Geschichtchen anzuhören.

Und doch war Murillo noch keiner der grössten Meister der Charakteristik. Wenn wir an Leistungen der kleinen Kunst denken, wie an den sogenannten Narziss des neapolitanischen Museums, so werden wir uns noch weit mehr als durch den Gedanken an die Spanier und Niederländer von aller Ueberschätzung heutiger Leistung geheilt fühlen. Wir werden verstehen, dass auch die kleine Kunst Ziele der edelsten, höchsten Art verfolgen und Eindrücke von vollendetster ästhetischer Harmonie hervorbringen kann, gerade durch das Mittel allerschärfster Charakteristik. Aber es wird dann nicht genügen „Charakteristik“ und „Natürlichkeit“ zum geistigen Inhalt des Kunstwerks zu machen, sondern dieselben müssen in die Darstellung und in deren Formales oder, deutlicher ausgedrückt, sinnlich Fassliches verlegt sein.

VI.

UEBER PUBLIKUM UND DIE QUELLEN DER POPULARITAET.

Wohin in Deutschland wir auch die Blicke richten ist der Kunst ein gleiches Schicksal beschieden gewesen; überall hat man im unglückseligsten Missverständnisse ihres Wesens den Hauptwert in den Gedankeninhalt gelegt, statt in die Darstellung. In Berlin, in Wien, in München sind gute, zuweilen höchst achtungswerte Anfänge durch die Nachgiebigkeit gegen die unvernünftigen Anforderungen eines gänzlich ungebildeten Kunstpublikums herabgesunken, so dass wir unter dem ungeheuren Schwarm von Werken, welche die Massenproduktion zutage gefördert hat, nur äusserst wenige solide besitzen. Und jemehr die Künstler nachgeben, um so weniger hat das Publikum gewusst, was es eigentlich will; aber um so wichtiger hat es sich bei der Sache gefühlt.

Welche Zahl von Geistesrichtungen hat man schon als das Heil ausgeschrieen, und wie wird man nicht müde, immer neue und neue zu erfinden. Hellenischer, germanischer und Nazarener Geist, kontemplative und dramatische Kunst, Romantik, liberale Tendenzhistorie und sogar politisches Tendenzgenre, Objektivhistorie und Geschichts- und Völkerentwicklungsphilosophie, Kleiderarchäologie, Kostümkunde und Volksherzenmalerei, Natursentimentalität, gemeiner Realismus und Naturalismus, von welchen letzteren wieder der Intimismus und Verismus Unterarten bilden — was um des Himmelswillen soll denn noch alles herbei, was zum Besserwerden der Darstellung doch gar nichts beiträgt!

Alle diese Richtungen feindeten und feinden sich untereinander

an, ohne auch nur im mindesten zu fühlen, wie sehr ihr Wertlegen auf den Inhalt und ihre Vernachlässigung der Darstellung sie alle zu Geistesverwandten stempelt. *[Wenn es unleugbar ist, dass die Maler erhabenerer Gedanken, wie Kaulbach und Rahl, noch ein grösseres Darstellungsvermögen und mehr künstlerisches Wissen besassen, als die Romantiker oder Volksherzenmaler und diese wieder etwas mehr als die Realisten, so hängt das an sich wohl nicht mit dem Herabsinken der Ansprüche an den Gegenstand zusammen. Die üble Zeitströmung hatte nur einen grösseren Teil ihrer zum Verderb führenden Parabel beschrieben.]* Wenn gegenüber dieser wahren Hetzjagd geistiger Ansprüche wir Kunstbeflissenen nur eine einzige ergebenste Bitte materieller Art an das deutsche Publikum richten dürften, und wenn Aussicht vorhanden wäre, dass wir erhört würden, so sind wir überzeugt, dass alles gar bald in ein ruhiges und vernünftiges Geleis kommen würde. Die Bitte würde lauten, man möge einmal den Versuch machen, die Augen zu öffnen und sich ernstlich anstrengen sehen zu lernen.

So ganz leicht ist das nicht; niemand weiss es besser, als wir, die wir unser ganzes Leben daran zu studieren haben; wir schlagen aber jedem, der uns erhören will, eine reelle Uebung vor. Er besuche fleissigst die Sammlungen alter Kunstschätze, und stelle sich vor diejenigen Werke hin, welche die Meinung von Jahrhunderten nun als die besten festgestellt zu haben scheint; die schaue er an, ohne dabei im mindesten an ihren Geistesinhalt zu denken. Wenn er uns im Anfange einwenden wird, sie gefielen ihm nicht, er vermöge ihr Schönes nicht wahrzunehmen, so befolge er pünktlich den Rat, den der vortreffliche Rahl einmal einem gab, der an Rafaels Fresken nichts finden wollte, er schaue so lange und so oft hin, bis sie ihm gefallen. Niemand halte das für einen Spass; das Auge wird nicht anders erzogen als durch Gewöhnung an Gutes; unversehens wird es nach einiger Zeit Freude am Sehen und am Schönen bekommen, und wird der Schauende erst nur eine geringste Ahnung davon haben, worin die eigentliche Kunstfreude liegt, oder wird er gar inne werden, dass sein Auge zu unterscheiden beginnt, so wird ihm plötzlich sein „Geist“ für die Kunst sehr unwichtig vorkommen. Und wärest dieser schauend Lernende du, deutsches Kunstpublikum, so würdest du und würden wir vor dem Irrlichterflackern endlich Ruhe haben. Oder meinst du, Freund,

du könntest sehen? — O, wie es mit deinem Auge beschaffen ist, das wird gar nicht einmal so schwer sein, dir selbst klar zu machen.

Wir dürfen nur einmal die Kunstrichtung näherer Betrachtung unterziehen, welche neuerdings so sehr in Gunst gekommen ist, den sogenannten Realismus nämlich. Dieser Realismus ist eine Kunst, welche die Nachahmung der allerplattesten Umgebung anstrebt, wie sie sich zufällig vorfindet. Er möchte so sehr alles, was nur im mindesten an geistigen, ja an sinnlichen Schwung erinnert, vermeiden, dass er sich sogar in solcher Umgebung, wo es des Bedeutenden eine übermächtige Fülle darzustellen gäbe (z. B. in der italienischen Landschaft) mit einer gewissen Raffinerie an das Unbedeutende wendet. Und diese Richtung hat zu dem sonderbaren Pessimismus geführt, die Darstellung des Schönen, obgleich dieses in der Natur doch gerade so gut realiter vorkommt als das Unbedeutende und Hässliche, für unrealistisch zu halten. *[Wenn wir sagen, das Schöne kommt in der Natur ebensowohl vor als das Hässliche, so heisst das, diese Wirkungen auf unser über die Natur aburteilendes Empfindungsvermögen werden durch die dazu geeigneten Gegenstände der Natur hervorgebracht. In der Natur das Schöne nicht finden, heisst also nichts andres, als ein nach der Seite der Schönheitsempfindung hin mangelhaft begabtes Wahrnehmungsvermögen besitzen.]*

Absolute „Naivität der Natur“, soll heissen absolute Naivität des Künstlers, ist der Wahlspruch derer, welche dieser Richtung folgen, und sie glauben im Kunstwerk alles sorgfältigst vermeiden zu müssen, was auch nur im Entferntesten an den denkenden und ordnenden Geist des Werkführers erinnern könnte.

Offenbar in der Meinung, dass ihm dieses gelungen sei, führt uns der Realist vor sein Werk. „So ist die Natur,“ sagt er mit imponierender Miene, „die Photographiermaschine unsre Lehrmeisterin“. *[Realisten nehmen nämlich gerne uns andern gegenüber ein belehrendes Wesen an. Vor nicht langer Zeit weilte ein berühmter deutscher Realist in Rom, und es war vergönnt ein Bild von seiner Hand zu sehen, in dessen Mitte eine dunkle Figur vor einer weissen Wand hockte. Ihre Kontur war so undeutlich, dass man kaum erkannte, was er umschloss, dennoch war sie die Hauptfigur des Bildes. «In der Natur ist das so», sagte mit wohlmeinender Gelehrtheit der Meister, «vor einer starken Helligkeit wird der Umriss dunkler Gegenstände verundeutlicht». Diese tiefe und bis jetzt allen entgangene Beobachtung*

über das Wesen der Blendung, ausgesprochen von so berühmtem Munde, machte hier in Rom, wo schon so unnötig vieles über die «naive» Natur gedacht worden ist, grossen Eindruck. Besonders die jungen italienischen Veristen hatten den Sinn der Sache sofort weg. «Che giudizio», sagten sie, «die Hauptfigur gerade dahin zu setzen, wo man sie gar nicht deutlich sehen darf! Wahre Verblendung, dass wir nicht schon längst auf dieses Zeit und Mühe ersparende Kompositionsverfahren kamen.] Sein Publikum sieht, ist überzeugt und bricht in Bewunderung aus: „Ja, das ist die Kunst des Fortschritts; so ist die Natur, und blasse Konventionalisten, wie Rafael oder wie Rubens, haben aufgehört mitzuzählen."

Wohl, so ist die Natur, realiter so ist sie; wir werden jetzt die Lupe zur Hand nehmen und das Werk näher prüfen, erfreut, dass endlich gar kein Gedankeninhalt mehr irgend welche Konzession von uns verlangt und dass die Möglichkeit des allerobjektivsten Vergleichs des gedankenlosen Kunstwerks mit dem gedankenlosen Naturvorbild vorliegt.

Die Lupe werden wir nun freilich augenblicklich wieder in die Tasche stecken. Minutiös, auch nur so minutiös wie etwa das Werk eines altdeutschen Madonnen- oder eines holländischen Stillebenmalers ist die modern-realistische Wiedergabe der Natur nicht. In der Richtung der mikroskopischen Genauigkeit liess sich der mit äusserster Sorgfalt auf seine Gedankenlosigkeit bedachte Künstler eine etwas willkürliche Abschweifung von seiner Lehrmeisterin, der Photographiermaschine, nachahmungswürdigem Beispiel zu schulden kommen. Es muss ihm unsre bedenkliche Miene wohl aufgefallen sein, denn er belehrt uns, man müsse im Bilde nicht zu viel wollen und nur den Haupteindruck der Natur geben.

Also den Haupteindruck der Natur haben wir vor uns. — Dieser Ausdruck wird wohl etwas zu hoch gegriffen sein, da, wie wir schon sahen, auch das Minutiöse der Natur zum Haupteindruck gehörte, und der Eindruck, den der Realist gab, liesse sich vielleicht besser als ein nur partieller, ungefährer bezeichnen. —

Es handelt sich offenbar um zwei verschiedene Auffassungsweisen, und unser Glaube an die absolute Objektivität der Realisten hat einen bedeutenden Stoss erlitten. Jener hat uns zugestanden, dass er nicht mehr naiv ist, sondern die Naturerscheinung auf seine Art auffasst, und zwar, da er nicht „zuviel" wollte, sondern

sogar weniger als wir, augenscheinlich nur einen Teil der Naturerscheinung, den nämlich, welchen er sehen wollte. Realismus werden wir das nun gerade nicht nennen; es ist nicht ersichtlich, was die partiale Naturauffassung an Realität vor einer anderen voraus hätte, welche sich auf etwas andres Partiales der Naturerscheinung bezieht, und wir, die wir geneigt sind überhaupt nur eine beschränkte künstlerische Auffassung der Natur für möglich zu halten, werden unbedingt nur dem, dessen Naturbeobachtung die möglichst vielseitige und eingehende ist, zugestehen, dass es ihm — immer nur relativ zu andern, auf Geringeres Ausgehenden — um „Realismus" zu tun sei.

Darin hat der Realist unsern vollen Beifall, dass er sich die Natur nicht mehr naiv, sondern in einer bestimmten Absicht ansieht; er ist durch dieses unwillkürliche Eingeständnis plötzlich zu unserem Kollegen geworden, gewissermassen ein Stilist. Wir möchten auch in der Tat wissen, wie einer die Natur anders, als in bestimmter Absicht ansehen könnte, und wenn uns die, welche stets naive Natürlichkeit von uns fordern, nur ein einzigesmal zum Naturstudium begleiten wollten, so würden sie sehen, wie sehr sich hier alsbald auch die einfachste Absicht zergliedert und wie selbstbewusst sie wird.

Wählen wir mitten aus der an tausendfältigen würdigen Beobachtungsobjekten reichen Landschaft, die uns umgibt, einen einzelnen Baum aus und beginnen ihn zu studieren, wie ihn der Maler zum Zwecke seiner Darstellung studieren muss. — Wir suchen den Standort auf, von welchem aus gesehen er sich uns am besten darstellt, — wir nehmen nämlich an, wir hätten uns bereits klar gemacht, auf was hin wir unser Beobachtungsobjekt betrachten wollten, ob auf den „Haupteindruck" des Realisten, oder wie wir sagen auf seine allgemeinen Hauptmassen, oder ob auf sein minutiöses Detail. Wir könnten ihn auch auf noch manches andre ansehen, z. B. auf die Wendung seiner Formen zu andern Gegenständen, auf die Leichtigkeit oder Schwere seiner Erscheinung, auf seine Silhouette, auf seine Färbung etc. oder auf alles dieses zusammengenommen. Bleiben wir bei dem einfachen Problem der Hauptmassen.

Für die Erscheinung dieser Massen nun werden sogleich wieder zwei voneinander verschiedene Faktoren tätig; einmal die

wirkliche Gestalt, der Organismus des Baums, dann die Beleuchtung, welche ihn trifft. Wir müssen also den Standpunkt für uns wählen, von welchem aus uns der Baum so beleuchtet erscheint, dass der Organismus seiner Massen am deutlichsten hervortritt.

Wenn wir das unsern freundlichen Begleitern zum Naturstudium zu bestimmen überliessen, so würden sie finden, dass sie sich schliesslich in eine subjektivste Behauptung hineinsähen, welche ihnen selbst vielleicht irrig erschiene, wenn sie ein zweites Mal vor den Baum hinträten. — Doch wir glauben mit unserm Eindruck im reinen zu sein und beginnen die Beobachtung.

Zuerst wird die Hauptrichtung des Stammes festzustellen sein, um diese her drehen sich Geäst und von demselben getragene Laubmassen in einer Spirale. Indem wir den besonderen Ablauf dieser Spirale zu bestimmen suchen, werden wir inne, dass unser Abstand vom Baume uns an einen gegebenen Fall des perspektivischen Sehens bindet, unter dessen Einfluss uns sowohl die Hauptrichtung des Stammes als die der Astspirale anders erscheint, als sie realiter ist. Schon bei diesem einfachsten Anfang ist es mit aller Naivität der Beobachtung zu Ende. Denn niemand hat so starke Sinne, dass er sie auf diese drei Dinge zugleich und unbewusst richten könnte, er muss eines nach dem andern vornehmen und das getrennt Vorgenommene nachträglich zu vereinigen suchen; und so oft er sich auch versuchen mag, jedesmal wird er von neuem in den Fehler fallen, das Einzelne, worauf er gerade gerichtet ist, unwillkürlich auf Kosten des andern, im Augenblick nicht in Betracht gezogenen, hervorzuheben. So wird es hier an unserm bis jetzt noch so einfachen Problem leicht kommen, dass der Wunsch, die Form, wie sie realiter ist, auszudrücken zu Fehlern gegen die streng perspektivische Ansicht veranlasst — und beiläufig, Freund Begleiter, du wirst bemerken, dass du gar nicht in der Weise perspektivisch siehst, wie die Lehrmeisterin Photographiermaschine, sondern mit zweien lebendigen, beweglichen Augen, die sich, wenn ihr Interesse rege wird, manchmal nicht recht in die genaue Weise der Konstruktion wollen einengen lassen und lieber einmal einen Fehler gegen diese auf ihr Gewissen nehmen, als dass sie irgend etwas anderm am Naturobjekte, was ihnen ausdrucksvoll und gefällig scheint, entsagten.

Die Vereinigung der verschiedenen Beobachtungsrichtungen zum

Ganzen wird nun immer schwieriger, je reicher ihre Anzahl wird. Wir kommen zur gegenseitigen Linienrichtung der Umrisse, zu den Grössenverhältnissen der Massen, zur Abwandlung von Licht und Schatten, und inwiefern dieselbe den plastischen Ausdruck der Form hebt oder schädigt. Schliesslich werden wir denn auch noch stoffliche Unterschiede zu charakterisieren und die Festigkeit des Holzes gegen die Lockerheit des Blattgewimmels hervorzuheben haben. Alles dieses Einzelne gehört zum Ausdruck der allgemeinen Massen, und für jedes Einzelne wird das Auge, die Schwierigkeiten nochmals um eine vermehrend, sich beim längeren Hinschauen immer mehr schärfen; — und dennoch darf schliesslich in der Darstellung, soll wirklich der Eindruck der Massenhaftigkeit erwirkt werden, sich keines auf Kosten der anderen bemerklich machen.

Das versteht sich wohl jetzt schon von selbst, dass der Darstellende nicht in unbewusster Weise zu diesem seinem Ziele — so einfach es auch noch im Verhältnis zu andern sei — komme, sondern dass er die bewussteste und zusammengehaltenste Aufmerksamkeit nötig habe. Auch das haben wir eingesehen, dass von Realismus der Naturnachahmung gar überhaupt keine Rede sein kann. Wie können wir hoffen die Natur darzustellen, wie sie ist, wenn uns schon die äusserste Einschränkung unsrer Beobachtungsrichtung auf solche Tiefen des Reichtums führt, dass wir sie nie erschöpfen werden. Denn so oft wir glauben würden am Ende zu sein, so würde sich unter der Anstrengung des Hinsehens das Auge zu weit feinerer Wahrnehmungsfähigkeit, als es beim Beginne besass, geschärft haben und auf immer grössere Vollendung dringen.

Aber wir sollen etwas höchst Bedenkliches gewahr werden; wir werden inne, dass unser Auge der Realität gegenüber den gröblichsten Selbsttäuschungen unterworfen ist. So lange wir uns nur mit dem Formensehen beschäftigten, fiel uns das nicht merklich auf; beim Farbensehen aber müssen wir es bekennen.

Du sagst, der Stamm des Baumes sei von hellgrauer Farbe; so erscheint er dir, wo er sich vom dunklen Laube abhebt, und wenn dieses heftig grün ist, so wird das Grau der Rinde wohl ins Rötliche spielen. Ein Stück des Stammes überschneidet den brillantblauen Himmel und wechselt sein Rötlichgrau hier plötzlich in lebhaftes Gelbgrau. Ja weiter hin aufwärts, wo der nämliche

Stamm vor der blendend weissen Wolke steht, ist er sofort weder mehr hell noch grau, sondern verschwimmt mit dem umherbefindlichen Laube zu einer einzigen farblosen Dunkelheit.

Die Ueberzeugung, dass es sich mit dem Sehen aller Farben so wechselvoll verhalte und dass wir keine einzige in ihrer Realität auffassen, ja selbst, wenn wir sie allein sehen, nicht einmal festhalten, wird nicht lange auf sich warten lassen. Wir dürfen aber der Versicherung im Sehen geübter Maler Glauben schenken, dass unser Auge nicht nur beim Farbensehen solcher Unsicherheit unterliegt, sondern auch beim Sehen von Richtungen, sowie die Fälle einigermassen kompliziert und verworren werden, und mehr noch beim Abschätzen von Grössen.

Wenn du, Freund Publikum, das recht bedenkst, so wirst du am Ende wohl geneigt sein, zu sagen, das Wort „Realismus" auf Kunst angewandt, sei ganz törichtes Geschwätz. Recht so, das ist es auch; es ist eine von den vielen modernen Kunstphrasen, bei welchen man sich absolut gar nichts Fassbares denken kann und deren Existenz sich nur aus der absoluten Unfähigkeit nachzudenken (d. h. das Gedachte durch das Auge zu verifizieren) derer erklärt, die sie im Munde führen.

Es gäbe auch für den Maler gar kein grösseres Unglück, als wenn wir die Gabe realistischer Beobachtung besässen. Denn wer würde sich alsdann durch eine Nachahmung täuschen lassen, die in einem Materiale vor sich geht, das mit dem des Vorbildes nur sehr beschränkte und entfernte Aehnlichkeit hat, und das an Kraft des Ausdrucks so weit zurücksteht. Vergleichen wir die Farbentöne auf des studierenden Malers Bilde mit denen der Natur, ob sie sich mit den Licht- und Schattenunterschieden, welche diese zeigt, nur entfernt messen können, und wie flach wirkt auf seiner Bildtafel das, was er uns für Rundung und für Vertiefung des Raumes ausgeben will!

Der Maler darf sich zu seinem Glücke darauf verlassen, dass der Beschauer seines Werks mit nicht umfassenderer Beobachtungskraft ausgerüstet ist, als er selbst, — und was ebenso tröstlich für ihn ist, auch darauf, dass keiner von uns von der Natur empfangene Eindrücke als absolute auffasst und festhält, sondern nur als relative. Und so gibt sich denn der Beschauer zufrieden und erklärt das Nachbild für natürlich, wenn er nicht etwa die

Summme der Eigenschaften des Vorbildes im Nachbilde wiederfindet, sondern nur einige; und nicht die Realität des Vorbildes will er sehen, sondern nur die Wiedergabe an demselben beobachteter Verhältnisse, bewege sich dieselbe auch in einer sehr herabgeminderten Skala. Diese Nachsicht legt aber dem Maler Verpflichtungen auf. Einmal muss das, was der Beobachtung an Vielseitigkeit fehlt, durch Schärfe ersetzt werden. Es sollen nur solche Eindrücke in Betracht gezogen werden, welche einander präzisieren und hervorheben. Was aber nicht in dem Gesamteindruck gewollt ist, das Zufällige, Zerstreuende sei vermieden. Und nicht etwa nur die Oberfläche der Erscheinung werde beobachtet, sondern ihren Gründen, der Anatomie sei nachgeforscht; auf ihr baut sich die Oberfläche so auf, wie sie uns erscheint.

Hiemit wären wir aber nun vollends am Ende aller Naivität des Darstellers; die Tätigkeit seiner Beobachtung ist jetzt vielmehr ein scharfes, nachforschendes Eindringen und ein sich seiner selbst und seines Objektes äusserst bewusster Kalkul. Je intensiver er war, auf je Vielseitigeres am Naturvorbild er sich bezog, je bewusster er ordnete und ausschied, um so lebhafter wird die Darstellung, der er diente, an das Naturvorbild erinnern.

Die zweite Verpflichtung, die der Maler auf sich nimmt, bezieht sich auf die Darstellung selbst. Die Beobachtung kann sich auf sehr vielerlei der Natur beziehen; aber nicht alles Beobachtete eignet sich zu glücklicher künstlerischer Darstellung. Das technische Material hat seine Subjektivität; es ist von der Materie des Naturvorbildes grundverschieden. Diese Subjektivität muss als der Illusion schädlich ausgetilgt werden, an ihre Stelle muss ein möglichstes Anschmiegen an die Mittel des Vorbildes treten. Solches Anschmiegen und Aehnlichwerden kann wiederum selbstverständlich kein reales, sondern nur ein scheinbares, gleichfalls dem Kalkul verdanktes sein. Z. B. der Maler kann nicht wirklich den Stoff der Erde nachahmen und im Gegensatz zu demselben den der Luft. Aber er kann den Pigmenten Charaktere abgewinnen, welche sich so voneinander unterscheiden, dass sie in treffenden Gegensatz zueinander gebracht und mit Konsequenz verwendet, als feststehende Typen für Verschiedenes der Stofflichkeit angesehen werden können; als solche werden sie dann den Ausdruck der

Natürlichkeit, d. h. wiederum die Reproduktion von Verhältnissen in vermindertem Massstabe ausserordentlich beleben. Solcher Typen liessen sich eine Menge aufzählen.

Das Darstellungsmaterial hat ferner seine brillante Seite; es hat einen Kulminationspunkt seiner Schönheit. Vermag der Maler ausfindig zu machen, zu welchen Problemen der Naturnachahmung er diesen Kulminationspunkt der Mittelschönheit als treffendsten Ausdruck verwenden kann, so wird hier sein Werk natürlich am lebendigsten gelingen. — Ebenso hat das Material auch seine absoluten Schwächen, und der Maler wird diese sicherlich zu vermeiden haben, oder mit andern Worten, er muss der Darstellung solcher Dinge, in denen jene Schwächen zum Vorschein kommen müssten, entfernen.

Und nun stehen wir plötzlich nicht in der reellen Natur, sondern auf dem Gebiete der künstlerischen Darstellung mit ihren künstlichen Mitteln, ohne die der Maler nicht auskommt, und die er mit der höchsten Energie beherrschen muss, ein jedes von ihnen scharf an seinem Platze verwendend, soll das Nachbild nicht relativ zur Natur allzusehr unsere Nachsicht in Anspruch nehmen.

Zum Glücke ist die Natürlichkeit nicht der vornehmste oder gar alleinige Zweck der Kunst, sondern der Künstler teilt in seinem Werke noch gar manches andere mit, was nicht in der umgebenden, wohl aber in der Natur der Menschenseele klingt. Natürlichkeit ist nur in jedem Falle eines der vornehmsten Darstellungsmittel, diene das Kunstwerk welchem Zweck es auch wolle. Und wenn wir bedenken, Bewunderer des Realismus, dass es gerade die von eueren „Realisten", denen die Natürlichkeit angeblich Zweck ist, so sehr über die Achseln angesehenen Stilisten waren, welche, wie ihr aus den wenigen bisher gegebenen, ihren Lehren entnommenen Andeutungen ersehen konntet, die Naturerscheinung so genau studierten, dass sie um der besseren Erreichung ihres Zweckes willen, — der doch bei weitem nicht ausschliessliche Natürlichkeit war, — in die Darstellung möglichst übersetzbare und für dieselbe höchst dienliche Normen zu ergründen suchten, wenn diese Stilisten obendrein offen eingestanden, dass sie neben diesen der Naturbeobachtung entspringenden Darstellungsmitteln auch noch andere künstliche, subjektiven Anforde-

rungen, der Seele Rechnung tragende für notwendig hielten, *[z. B. Rhythmen des Masses und der Linienrichtung, besondre Kunstgriffe der perspektivischen Raumvertiefung,]* um für das, was dem Ausdruck der ersteren mangeln mochte zu entschädigen, so werden wir — und wohl auch ihr werdet es — verstehen, dass der Realist, der doch die Natürlichkeit zum Gegenstand und Gedankeninhalt des Kunstwerkes macht und also einer noch ganz unendlich viel weiter gehenden Naturbeobachtung bedürftig wäre, mit seinem ungefähren Generaleindruck der Natur nicht viel getan habe.

Ihm und seiner sogenannten Naturbeobachtung gegenüber vergleichen wir einmal miteinander zwei Meister, die beide mit Recht für ganz ausnehmend naturgetreue Maler gelten. Dieser Vergleich wird uns klar stellen, wie sehr die Erreichung des Zieles der Natürlichkeit in der Darstellung von der Aufmerksamkeit auf die künstlerischen Darstellungsmittel abhängt.

Holbein und Rembrandt waren Bildnismaler von gleich grosser Kraft der Begabung. Aber der erstere von beiden hatte das Glück einer Epoche anzugehören, welche noch eine grössere Kenntnis der Darstellungsmittel besass und sich nicht über die Schranken des Materials hinwegsetzte. Er wusste, dass durch auf die Fläche aufgetragene Farben heftige Unterschiede von Licht und Schatten, wie sie bei starken Beleuchtungen an runden Körpern auftreten, nicht darstellbar sind und hielt sich deshalb mit seiner Beobachtung innerhalb des der Malerei Vergönnten. Er malte seine Bildnisse in mässiger Licht- und Schattenmodellierung, welche sich ohne Schlagschatten enge der Form anschliesst. Dieses verschaffte ihm Ganzheit der Form. Und zugleich erhielt es ihm die Möglichkeit, seine Lokalfarben, welche er auch in den tiefsten Schatten, die er anwandte, nicht bis zur Farbenundeutlichkeit zu verdunkeln brauchte, in ihrer vollen Farbenkraft auszubeuten und somit auch die volle Deutlichkeit und Kraft des Naturvorbildes zu erreichen, wie es bei einfacher mässiger Tagesbeleuchtung vor uns steht.

Rembrandt sucht lebhaftere Gegensätze von Licht und Schatten zu malen, als den Farben erreichbar sind. Er ist gezwungen, in den Schatten um der Dunkelheit willen die Lokalfarbendeutlichkeit zu opfern. Er nimmt einen clairobscuren Beleuchtungston an. Seine Schattengebung bleibt nicht auf die Hervorhebung der

Form an sich eingeschränkt, sondern er überschneidet die Form mit von anderen Dingen herrührenden Schlagschatten.

Sehen wir zwei Bilder dieser grossen Meister nebeneinander gestellt, so scheint uns das Holbeinische Bildnis hell und lebhaft entgegenzutreten. Alles ist deutlich und auf den ersten Blick von überzeugender Natürlichkeit.

An Rembrandt müssen wir uns erst gewöhnen. Er steht an Wahrheit dem, was er malen sollte, nicht so nahe, als Holbein seinem Probleme steht; sein Werk fällt uns mehr als Kunstwerk auf, und erst wenn wir uns an diesen Eindruck gewöhnt haben, werden wir dazu gelangen, die Feinheit der Beobachtung, die der grosse Künstler aufwandte, zu erkennen und zu bewundern. Aber so oft wir den Blick zwischen beiden wechseln lassen, müssen wir gestehen, dass der auf ein mässigeres Darstellungsproblem gerichtete Deutsche sich, was Natürlichkeit anlangt, im Vorteil befinde.

Dieses hauptsächlich auf Farbe sich beziehende Beispiel von dem Wert richtiger und wohlkalkulierter Verwendung der Kunstmittel wurde wegen seiner Leichtverständlichkeit gewählt. Es konnte auch ebensogut ein andersgeartetes herbeigezogen und an ihm nachgewiesen werden, wie sehr z. B. Kenntnis der Anatomie und Statik einem Maler in natürlicher Darstellung der menschlichen Formen das Uebergewicht über solche verschafft, welche an die äusserliche Nachahmung des Modells ohne jene Hilfe gebunden sind. Doch das Gesagte wird genügen.

Und nun wollen wir näher betrachten, auf was die Naturbeobachtung derer gerichtet ist, welche prätendieren, die Weisheit des Naturalismus in höherem Grade zu besitzen, als irgend jemand vor ihnen und welche auf die grossen Alten zurückzublicken pflegen als auf die Maler des überwundenen Standpunktes und unverhohlen aussprechen, dass die Werke derselben ohne allen und jeden Schaden für die Kunst der Zerstörung anheimfallen dürften.

Dass sich die Naturbeobachtung der Realisten auf so ausserordentlich weniges bezieht, werden alle die, welche die Schwierigkeit der Aufgabe ermessen können, eher loben als tadeln. Fehlt seiner Seele der Trieb Schönes zu schaffen, so tut es gerade nicht not, dass er andere von der Natur mannigfaltiger und edler Begabte lästere; aber er für seinen Teil verwende nur seine volle

Kraft auf die Schilderung des Gewöhnlichen und selbst des Hässlichen. Auch hier lässt sich das Vermögen scharfer und bedeutsamer Charakteristik betätigen. Er setze sich mitten in die an Schönheiten reichste Naturumgebung hin und wähle aus derselben ein unbedeutendes Objekt der Nachahmung; aber an diesem zeige er die Hartnäckigkeit minutiösester Beobachtung, er zeichne und bilde die organische Form bis aufs letzte, wie ein Metsu getan hat, und wir wollen ihn bewundern. Von der Form aber nur einen allgemeinsten rohen Begriff geben durch eine oberflächliche und nicht einmal wohlverbundene Abwandlung von Licht und Schatten, — die bekannten „Flecke, tâches" — das ist doch etwas gar zu wenig.

Allein auch das sei zugestanden. Ihm, der nicht vermag, uns die organische Wesenheit der Dinge zu schildern, werde unser Beifall auch dann, wenn ihm nun wenigstens der Reiz des zufälligen Licht- und Farbeneffekts gelingt. Er male seine Lichter so, dass sie leuchten und seine Schatten, dass sich das Auge in ihrer Stille erquicke. Seine Lüfte lasse er leicht dahinschweben und lasse sie von innerem Glanze durchstrahlt sein, Erde und Fels aber, wenn er uns auch ihre präzise Form nicht gibt, mögen schwer und undurchsichtig das Licht von ihren opaken Oberflächen zurückbrechen. — Aber auch dieses Zugeständnis erlangen wir nicht. Er prätendiert allen Ansprüchen genügt zu haben, wenn er nur die allerallgemeinsten Farbenproportionen der Natur ungefähr nachmischt und dann mit dicken und gefühllosen Pinselstrichen Luft, Laub, Steine und selbst die edle Zartheit des menschlichen Antlitzes, gleichgültig und wie es ihm gerade in die Faust kommt, durcheinanderschmiert. *[Wollt ihr hören, wie realistisch Realisten denken, so fragt sie, warum sie die Lasur so sehr meiden. Sie sagen euch, Lasuren wirkten unkörperlich, — und deshalb malen sie die leicht körperliche Luft mit faustdicker Farbe.]* Das sieht nun freilich flach und arm genug aus, um so flacher, je mehr just er, der seine Pigmente und deren Möglichkeiten nur aufs roheste und ungeschickteste kennt, nach Schwierigem und Hypereffektvollem, ja nach Buntem der Beleuchtungsprobleme hascht.

Und nicht nur, dass er verschmäht, durch sein Material die Erinnerung an die allergewöhnlichsten Stoffunterschiede wachzu-

rufen und so die Mangelhaftigkeit der Palette zu verbergen, bringt er uns vielmehr faustdick zum Augenschein, dass wir es mit ungeschickt behandeltem, ja mit schmutzig misshandeltem Oelfarbenbrei zu tun haben, und aller Illusion von vornherein ins Angesicht schlagend setzt er an deren Stelle — ein unendlich Unbehilfliches und Widerliches der Empfindung.

Diese äusserste Barbarei der Kunstübung, gegen die auch der tiefste Verfall des Byzantinertums edel erscheint, ist, wir dürfen uns dessen rühmen, nicht auf deutschem Boden jung geworden. Es haben sie solche bei uns eingebürgert, welche angeblich aus dem Bedürfnis, ihrer akademischen Erziehung nachzuhelfen, von den deutschen Kunstschulen nach Paris oder Antwerpen auswanderten. Freilich hätten sie dort ihre mangelnden akademischen Studien nachholen können; aber sie zogen es vor, bei irgend einem modischen Faustmaler jener Städte nicht etwa das Gesunde, was an dessen Prinzipien war, zu erlernen, sondern seine Untugenden. Wie man viele Farbe hoch auf die Bildfläche hinaufkleibt, bis das schmutzige Resultat den Palettenabfällen auf ein Haar ähnlich sieht, das war das Ziel ihrer Aufmerksamkeit. Man nennt das männliche Kraft. *[Der Titel ist jedoch arbiträr und wechselvoll. Zuweilen nennt man ganz dasselbe auch «Feinheit».]*

Macht das anderen weiss, welche die männliche Kraft, Geduld und Ausdauer der Altdeutschen und des Lionardo nicht kennen. Und wenn ihr anderen vorwerft, sie dächten und grübelten zu viel über Kunst, so bedenkt, dass sich diese wohl getrösten dürfen, solches Urteil möge wohl aus dem Munde solcher, die die Sache so einfach nehmen wie ihr, wenig zu bedeuten haben. Denn ihr, die ihr höchst spasshafter Weise fürchtet, euere Originalität zu verlieren, wenn ihr euch an das Studium vaterländischer Meisterwerke begeben würdet, seid nichts, als gedankenlose Kopisten französischer Untugenden.

Doch des Publikums kunstgeübtes Auge sieht in dieser flüchtigen und hässlichen Kunstart vollen Realismus. Es ist so sehr gewöhnt, das Kunstwerk immer nur auf den geistigen Inhalt anzusehen, dass ihm die geistige Absicht auf Natürlichkeit vollständig genügt. Das realistische Bedürfnis unseres Freundes ist ja wohl ohnedies sehr gross. Begleiten wir ihn doch einmal zum realistischen Kunstwerke hin.

Wenn der Gewissenhafte so eine gegenständliche Nullität, ausgesprochen in nihilistischer Darstellungsform, vor sich sieht, so fragt er immer genau nach, unter welchem Längen- und Breitengrade der Erde das anregende Vorbild sich befinde. Einer Phantasie, die mit so genauen Natureindrücken so ausgepolstert ist, wie die seinige, hilft der Bildertitel rasch auf die Füsse.

Und steht der Gute mit seiner gelehrten Einbildungskraft vor jener schmutzigen kleinen Leinwand ohne allen Formen- noch Farbenreiz, über deren trübschwarze Fläche hin viele grellgelbe Punkte regellos zerstreut sind, so sagt ihm der Katalog, dass er sich am Strande Neapels befinde. „Ja so ist Neapel!“ Und stracks fällt ihn dieselbe schwärmerische Stimmung an, in der er, seinen Bädeker unter dem Arm, in südlicher Mondnacht schwelgend dem Geknatter der Girandolen lauschte. — Welch ein gediegener Realismus!

Oder betrachtet euch jenen schmutzigen Brei von Oelfarben, in dem die geniale Kraft des Realisten den Pinsel einigemal bedeutsam herumgerührt hat. O der schönen Blechwolke, die darüber thront, mit dem fingerdicken Randlichte, dessen steiler Abfall realiter einen Schlagschatten wirft. Nichts dahinter und nichts davor. Ist das nicht die Meereswelle, die mit rastloser Melancholie am Strande von Syrakus sich wälzt? Und träumte nicht unser Freund bei ihrem Rauschen so gross über der Elemente Ewigkeit und über die Vergänglichkeit menschlicher Macht, gleichfalls durch Bädekers geschichtlichen Abriss, den er an Ort und Stelle überflogen hatte, genügend unterrichtet? Er fühlt sich ganz an Ort und Stelle hingerissen. Aber jenem andern, der ihm die Schönheit jener Buchten ins Gedächtnis zu rufen sucht, dem dreht er den Rücken, der ist ein manierierter Idealist. Der Realismus ist der Triumph der Kunst — und Rafael und Buonarotti, Poussin und Claude sind konventionelle Maler; ihr Ruhm ist eitel Humbug.

Wir sagten im Anfange dieser Betrachtungen einmal, dass das Widerwärtigste der Begriffe wohl dann entstehe, wenn den schwerfälligen Geist Ungebildeter die Versuchung geistreichen Fluges anwandle. Nun wohl, dieser Kunstrealismus in abstracto, diese letzte Abart der Ansprüche an den Inhalt, welche die Gedankeninhaltslosigkeit als Gedankeninhalt des Kunstwerks for-

dern (man verzeihe den unsinnigen Klang dieser Worte) und ihre mit dem plumpen Manierismus der äussersten Lässigkeit prunkenden Produktionen, über alledem noch die Keckheit, das für einen Triumph des Menschengeistes auszugeben, — das alles zusammen ist ein Unding voll so enormer innerer Widersprüche, dass dem seiner Sinne Mächtigen wohl eigne Gedanken über den pathologischen Zustand des Gehirnes nicht weniger Kunstbeflissener und Kunstfreunde aufsteigen können; denn wahrlich der Zusammenhang dieses Gehirnes mit den Sinnesfunktionen ist merklich gelockert.

Doch wir dürfen den guten Humor nicht sinken lassen. Die Augen des Publikums, das hier in Frage steht, sind nicht viel wert. Wie verhält es sich denn mit seiner Fähigkeit zu kaufen, d. h. sein gutes Geld in Realitäten anzulegen?

Das Studium gelehrter Nationalökonomen hat ja wohl längst die Entscheidung getroffen, dass die Zivilisation und der Wohlstand eines Landes wirklich durch jene Massenproduktion gehoben werden, welche, der raschesten Geldzirkulation unendlich günstig, Werte schafft, die am folgenden Tage wertlos sind.

Wertlos — d. h. absolut wertlos können Kunstwerke jedoch so leicht nicht einmal werden. Bronze und Marmor dauern mit ihrer Materie über Jahrhunderte hin, und seit der Chemie die Wiederauflösung verharzter Oele gelang, ist es auch denkbar, dass die Materie unsrer Gemälde, Leinwand und Oelfarbe noch nach Jahrhunderten von neuem nützlicher Verwendung fähig zu machen sei.

Dennoch steht es dahin, ob unsre Nachkommen dereinst die Staatslenker unsrer Tage, was den aufgesammelten Schatz von ihnen hervorgerufener Monumente anlangt, für so vorsichtige Nationalökonomen halten werden, als uns z. B. jene Florentiner des 14., 15. und 16. Jahrhunderts gewesen zu sein scheinen, welche ihre Stadt zwar nicht mit einer zahllosen Schar von Kunstwerken anfüllten, dafür aber mit solchen, deren imaginärer nicht nur materieller Wert mit dem zunehmenden Alter stieg statt zu fallen. Vielleicht gründet sich die Hoffnung, dass auch das auf unsre Monumente verwandte Kapital nach Jahrhunderten selbst mit Gewinn wieder flüssig zu machen sei, auf die Berech-

nung, es werde im Verlauf nicht überlanger Zeit das Raubsystem der Massenproduktion so gründlich mit Erz, Marmor, Oel und Leinwand aufgeräumt haben, dass Liebhaber diese Materien alsdann nur zu schwindelnden Preisen aus dem Vorrat unsrer Kunstwerke erstehen könnten. — Doch das sind ins Grosse und Weite gehende Spekulationen, wie sie sich wohl für den Staat passen mögen; der Privatmann, welcher den Wunsch hegt, sein Vermögen schon seinem Sohne zum mindesten intakt zu hinterlassen, muss doch wohl anders rechnen. Das heisst, er sollte wohl eigentlich anders rechnen.

Wenn wir überlegen, was heute schon z. B. der Wiederverkauf romantischer Ritter und Edelfräulein, die einst so wertvoll schienen, abwerfen würde, so drängt sich uns die Frage auf, Kunstfreund, ob dein Sprössling deine Fürsorge für ihn segnen werde, wenn er versuchen sollte die ihm von dir hinterlassenen teuer bezahlten Kunstschätze unter den Hammer zu bringen in einer Zeit, welcher die Vorliebe für die Kleiderarchäologie oder für das Volksherz vielleicht erstorben ist. Glaubst du nicht selbst, Freidenker, der du an nichts mehr glaubst, es wäre vielleicht für dich und deine Erben dein Geld sicherer angelegt, wenn du einige von jenen alten Madonnenbildern, für deren Gegenstand der Sinn gleichfalls längst ausgestorben ist, erstanden hättest, selbst um das Vierzigfache des Preises, den man vor dreihundert Jahren ihrem Maler auszahlte?

Damals bei Entstehung jener merkwürdigen mit den Jahren sich steigernden Werte ging es sehr einfach zu. Der Meister, an den sich der Kunstfreund wandte, war ein schlichter Mann von mässigen Ansprüchen, dem der Grundsatz noch fremd war, der Arbeit sei leicht genug oder gar zu viel geschehen. Diese Maxime würde sich der Besteller auch verbeten haben, denn es sind uns der Nachrichten gar viele erhalten, welche dartun, dass die Auftraggeber zum allermindesten auf brave und gewissenhafte Durchführung der Arbeit hielten; Beispiele dagegen, welche etwa bestätigen würden, dass Besteller sich zu jener Zeit vom Gedankeninhalt der Werke so sehr hätten bestechen lassen, dass sie eine ganz schlechte Darstellung hingehen liessen, kommen wohl kaum vor. Besteller und Künstler verständigten sich, und es hat sich denn doch wohl in der Regel gezeigt, dass der letztere seine Schuldigkeit

tat und dass ihm nicht die Liebe zum Geldgewinn über die Liebe zum Werke ging. Denn darauf, dass er diese letztere betätige, gründete sich sein Ruf und nicht darauf, dass er rasch zum reichen Manne wurde.

Zu Rufe, ja nur zur Selbständigkeit gelangen war damals nicht so leicht. Auch wenn ein junger Mann aus guter Künstlerfamilie war, so musste er seine Tüchtigkeit geraume Zeit hindurch in der Teilnahme an seiner Meisterarbeit bewähren, und es ist doch leicht verständlich, dass diese Meister, Leute von Fach, die also etwas mehr Kunsturteil besassen, als unsere ganze Kunstkritikerschaft in ihrem Leben erwerben wird, wohl keinen auf längere Zeit in ihrer Werkstatt werden geduldet haben, der sich nicht tüchtig erwies, oder wohl gar ihrem eigenen Ruf durch mangelhafte Arbeit Verlegenheiten bereitete. So waren also die Kunstfreunde von damals in einem grossen Vorteil. Eher war anzunehmen, dass ein Talent durch Ungunst der Verhältnisse spät oder wohl gar nicht zur Selbständigkeit kam, — was aber seine Verwendung nicht ausschloss, — als dass ein geringes Talent zu verfrühtem und unverdientem Ruhme gelangte.

Wie angenehm war das, und wie geringe Garantie bietet uns dagegen die zweifelhafte Art, in welcher heute ein Talent „durchdringt“ und an der Hand der Zeitungskritik Künstlerruhm begründet wird. Der Kunstfreund von damals war, auch wenn er sich auf sein eignes Urteil nicht verlassen konnte, vor der Erwerbung des absolut Schlechten so ziemlich sicher gestellt; dagegen erzog ihm in der edlen Umgebung des Schönen, mit dem er seine Wohnräume zierte, die gute Gewöhnung Auge und Urteil täglich mehr.

Auch das war ein grosser Vorteil für ihn, dass er das Werk in der Ruhe und Isolierung der Künstlerwerkstatt heranwachsen sah. Konnte er hier nicht seine Ansprüche mit Gründlichkeit geltend machen und sich mit dem Künstler, der häufig im Freundesverhältnis zu ihm stand, in reiflicher Ueberlegung über dieselben verständigen? Und nun der Künstler seinerseits, war es dem nicht ein leichtes, sich mit den Lokalbedingungen der Umgebung, für die sein Werk bestimmt war, vertraut zu machen und durch welche Nebenrücksichten ungehöriger oder vorübergehender Art vermochte er in der Konzentration auf sein Werk und dessen Absicht beirrt zu werden!

Sozusagen keine von allen diesen günstigen Bedingungen ist heute übrig geblieben, wo der Künstler zunächst für den unberechenbaren Wirrwarr überreicher Ausstellungen arbeitet und wo der Käufer sich auf diesen trügerischen das Auge beunruhigenden Märkten für seine Wahl entscheidet. Sagt uns nicht, dass erst aus dem Vergleich mit andrem das wahre Verdienst sich glänzend hervorhebe; das passt nicht auf diese Bilderkirmessen. Allerdings bestimmt sich das Ansehen eines Bildes grossenteils nach der Umgebung; aber diese ganze Umgebung wird ja nicht mitgekauft, und ein Wunder wäre es doch, wenn nicht fast jedesmal der der ein Bild vom Kunstvereine nach Hause bringt, die Erfahrung machte, dass es hier, mit Ruhe betrachtet nicht mehr den Effekt macht, wie dort, wo das von der Stille der häuslichen vier Wände so grundverschiedene Allerlei von vornherein alle und jegliche Sammlung des Gemütes ausschloss, die zur Beurteilung solcher Dinge unumgänglich nötig ist.

Leute von Fach wollen aber auch gehört haben, ja bestimmt wissen, dass es eine grosse Anzahl von Künstlern gibt, welche eigens darauf studieren, wie man auf Ausstellungen am leichtesten und sichersten Effekt macht. Die zu diesem Zwecke aufgefundenen Prinzipien sind sehr rasch fördernder Natur. Es ist da ein gewisser Lärm des Farbeneffekts nötig; dagegen ist nichts so sehr zu vermeiden, als Durchführung der Arbeit; denn der Beschauer, der gerne alles bei einem Besuche sehen möchte und dem es bald vor den Augen flirrt, als wenn ein Schwarm von Mücken davor tanzte, hat nicht Zeit sich lange beim einzelnen aufzuhalten. Und selbst solchen, welche Uebung im Sehen von Bildern haben, begegnet es, dass sie unter dem unseligen, zusammengeschneiten und ermüdenden Wuste ihr Beruhigung suchendes Auge schliesslich mit einer Art von Wohlgefühl in solchen Bildern vor Anker gehen lassen, deren Armut und Leere sie unter allen andern Umständen gelangweilt den Rücken zuwenden würden.

Was ist nun leichter als durch die Berücksichtigung solcher Umstände, oder wohl auch gar nur durch ein auffallendes Bildformat Effekt zu machen?

Nein, diese Kunstjahrmärkte sind nicht die geeigneten Anstalten, das wahre Verdienst glänzender strahlen zu machen. Es

ist vielmehr die fast unumgänglich notwendige Rücksichtnahme auf so elende und vorübergehende Dinge, wie die soeben angeführten, der Entwickelung selbständiger künstlerischer Persönlichkeiten im höchsten Masse schädlich geworden. Erschreckend wirkt die oberflächliche Monotonie des Aussehens, die sich durch das Kunstausstellungswesen bei uns ausbildete, auf den, welcher sein Auge an der Mannigfaltigkeit alter im Dienste eines wirklichen Lebens gross gewordener Kunst erzog und dessen Sinn nicht in der Gewöhnung an modische Anforderungen entschlief. Ja, so gross ist diese Monotonie, so zwingend, dass die Eigenschaft, Persönlichkeit überhaupt zu besitzen, statt dass sie unter allen Umständen freudig begrüsst werden sollte, heutzutage geradezu gefährlich für den Künstler wird. Nicht selten geschah es selbst solchen, welche jene vornehme Eigenschaft sonst zu schätzen wissen, dass auf sie die wenigen, deren energisches und eigentümliches Wesen sich sträubt, in der allgemeinen Mittelmässigkeit zu verschwinden, wenn ihnen das Auge auf solchen Schaustellungen begegnete, im ersten Anblick ihrer Isoliertheit den befremdlichsten, fast traumhaften Eindruck hervorbrachten. Und was das Wunderbarste ist, jener ganze Schwarm, man möchte sagen jene ganze Herde, zahmer gleichgearteter Ausstellungslieferanten, deren jeder dem andern abzusehen sucht, wie man am billigsten Sand in die Augen streut, sie fürchten ihre Originalität zu verlieren, wenn sie die Alten studierten.

Die Wahl dessen, der auf solchen Schaustellungen kauft, muss den grössten Zufälligkeiten der Einflüsse ausgesetzt sein. Auch wenn wir bei den Comités, in deren Hand die Anordnung der Kunstwerke liegt, den besten, ehrlichsten Willen voraussetzen: keines Menschen Kräfte sind so eisern, dass sie die bei diesen Aufstellungen sich bietenden Schwierigkeiten zu überwinden und jedem Verdienste Rechnung zu tragen vermöchten. Eignen sich doch meist schon die Ausstellungslokale nicht zu einer unparteiischen Aufstellung der Werke. Wurde aber auch alles, was Menschen möglich ist, von einem solchen Comité erfüllt, frei wird darum die Wahl des Käufers doch nicht sein. Denn das Comité hatte andre Augen als er und hat wohl gar manches Werk in ganz andre Umgebung und in ganz andres Licht versetzt, als er selbst getan haben würde, und das Urteil steht nun unabänderlich

unter einem Eindruck, dessen Hervorbringung durch das Gutdünken fremder Augen beeinflusst wurde.

Aber leider wissen wir es nur gar zu gut, dass solche Comités selten im Stande sind, sich von Nebenrücksichten frei zu halten. Sie müssen samt und sonders der Mode huldigen und um zu glänzen glänzende Namen in den Vordergrund stellen, auch dann, wenn der Berühmten Werke einmal nicht so ganz geheuer sein sollten. Was aber kontinuierlich kein „Glück“ beim Publikum macht, damit werden sie, sei es auch nach ihrer besten Ueberzeugung noch so verdienstvoll, wohl schwerlich prunken. — Und welchen Einfluss haben Künstlerkoterien, hat der am Orte Gegenwärtige! — Sind doch jene Comités aus demokratisch eingerichteten Wahlen hervorgegangen und sind es doch nicht immer die Unabhängigsten, die sich dem mühevollen und unliebsamen Amte widmen. Wie sogar oft sehen wir demnach Werke, die schon ihrer Durchführung halber dem Auge nahe und in gutem Lichte zu hängen verdienten, hoch oben und kaum erkennbar im Schatten plaziert aus dem einseitigen Grunde, dass ihr Einsender nicht am Ausstellungsorte gegenwärtig war oder nicht zu der den Platz behauptenden Koterie gehörte, während plumpe Faustmalereien, die wir besser aus einiger Entfernung sehen würden, uns dicht unter die Nase gerückt sind. Wer soll sich die Mühe nehmen, das Entfernte, kaum Beleuchtete, so stiefmütterlich Behandelte zu enträtseln? — Nein, diese Gattung demokratischer Einrichtungen sind der Kunst nicht förderlich. Die ist eine feine Sache.

Zwar die sinnenverwirrende Ueberfülle der Eindrücke bietet die Bude des Kunsthändlers nicht; aber dennoch, wenden wir uns hierher, so sind wir eher schlimmer denn besser daran, als auf dem Kunstvereine. Schon der Umstand, dass der Kunsthändler ein Sensal ist, verteuert die Ware. Doch wir feilschen ja so herzlich gerne und lieben es dahin zu gehen, wo wir dies ungeniert tun können. Ach, wenn nur der Sensal in den meisten Fällen was Besseres wäre, als ein in Kunstsachen vollkommen Unwissender und als ein gewöhnlicher Geldspekulant. Es gab eine Zeitlang, als diese Art des Erwerbes noch seltener war, Kunsthändler von einer gewissen Einseitigkeit des Geschmacks wohl — das ist kein Vorwurf —, aber doch überhaupt von Geschmack und vor allen

Dingen von distinguierter Ehrenhaftigkeit, welche die Reklame und das nackte Geldmachen verabscheute. Sie haben längst der zwingenden Notwendigkeit moderner Unsitte Konzessionen machen müssen, die keinen Anstand nimmt, auf den niedern Stand des öffentlichen Kunstverständnisses zu spekulieren und häufig offenbaren Plunder (freilich nur auf kurze Zeit) in den Rang und in das Ansehen guter Kunst hinaufschwindelt und zu Schwindelpreisen auf den Markt bringt. Was hülfe es ihnen denn, wenn sie dem Strome entgegenschwimmen wollten; ihr nächster Konkurrent würde dem Publikum die Gefälligkeit erweisen, nach der es verlangt und würde bald in der Lage sein, ihnen ihre vielleicht solideren Bezugsquellen zu entreissen. Durchstöbern doch seine Agenten bereits geschäftig die Künstlerateliers und suchen sich der courantesten „Artikel", die ihr Chef „führt", zu bemächtigen. *[«Wir führen nichts Nacktes», sagte bedauernd ein solcher in Kunstartikeln Reisender zu einem meiner Freunde, in dessen Atelier er indiskret eingefallen war.]*

Wie zu Zwecken der Geldspekulation der urplötzliche Ruhm nagelneuer Genies hervorgezaubert wird, wäre überflüssig zu sagen, — dir wenigstens, Freund Publikum. Du in Geschäften gross gewachsen, bist mit den Mysterien der Reklame besser vertraut als unser einer. Ja, du weisst es sogar, dass Händler und Künstler vereint gegen dich und deinen Geldbeutel konspirieren. Bemerkt nämlich der Spekulant, dass eine „Novität zieht" und dass sich das Geschäft „lanzieren" lässt, so ist er baldigst einig mit dem jungen Genius, dessen unverhoffter Ruhm nun von feilen Federn in die Welt getragen wird. Die Beiden kommen überein, es solle für die oberflächliche Arbeit des Anfängers ein imponierender Preis verlangt werden. Riskieren sie doch nichts dabei. Gelingt es einen Käufer zu dupieren, so ist das Reingewinn, den sie vergnüglich teilen. Und gelingt es nicht, eines ist immer sicher: das schon wegen des Riesenpreises berühmte Werk durchwandert die Städte des Vaterlandes, und die Summen, welche das fashionable hohe Eintrittsgeld den Ausstellern trägt, übersteigen schon weit alles, was bei des Werkes Entstehung die schwindelndste Erwartung zu träumen wagte.

Das alles w e i s s unser Freund. Aber er hält es für seine Pflicht, die Mode mitzumachen — und geht und stillt bei dem

nämlichen Bilderhändler, der ihm die Kunst mode machte, für gutes Geld sein edles Kunstbedürfnis. — Er zahlt, mehr kann man von ihm nicht verlangen. — Du zahlst? Sag' einmal im Vertrauen, ist es wahr, dass in des Kunsthändlers Preiscourant auf der vorderen Seite Aushängepreise stehen und auf der Rückseite die sogenannten Vertrauenspreise? Man munkelt, es sei nichts seltenes, dass man dem Käufer mit seinem eignen Einverständnis die weit höheren Aushängepreise quittiere. — O, das wäre doch nicht hübsch. Auf was wird denn dabei spekuliert? Geschieht das aus Liebe zur Kunst oder was soll es sonst?

Das wirst du freilich nicht sagen. — Aber wenn alles Vorhergehende, was wir dir soeben indiskret genug in Erinnerung brachten, du wusstest, so wissen dieses nun wir.

Es gibt freilich eine echte und reiche Aristokratie, die für ein wirklich gutes Kunstwerk, auch für ein modernes und von dem Zweige der Kleinkunst, — z. B. für ein Bild von Meissonier — gerne einen sehr hohen Preis wirklich zahlt. Und neben dieser gibt es eine andre „monde", die es der wirklichen im Ansehen gleich tun möchte und also auch die aristokratische Eigenschaft der Kunstliebe zeigt. — Allein — bei Lichte betrachtet — wenn etwas, was von weitem ungefähr ebenso wie Meissonier ausschaut, etwas wovon die Tagespresse ebenso lärmend sprach und was sich laut einer Quittung ebenso teuer zahlte, — wenn das tatsächlich und im geheimen nur halb so viel kostete als Meissonier — grosser Gott, wer will da beweisen, dass es ein minder grosses Kunstwerk sei und wer will an meiner Gentlemenschaft zweifeln?

Kluger, sparsamer Aristokrat, für den Augenblick gewiss niemand. Aber später, wenn die echten Meissoniers und die falschen wie Gerechte und Ungerechte voneinander geschieden werden, beim Erwachen des grossen Gerichtstages — o du Gründer, dann sprechen wir uns wieder.

Je mehr ichs überlege, desto besser verstehe ichs nun, warum mein Freund die Weisheit seines Kunsturteils aus den kritischen Früchten jenes sublimsten Zweiges am Literatenstamme pflückt, der in den Feuilletons unsrer Journale seine edlen Blüten treibt. Wir meinen die grossherzige Schar, welche das Kunstkritikeramt auf ihre Schultern nimmt, vor welchem so mancher aus falschem

Anstandsgefühl zurückschreckt! Gedoppelt klinge den Edlen unser Lob, weil wir wissen, mit wie saurem Schweisse sie die Einsicht in ihr Geschäft errangen; denn sie verbrachten die Tage ihrer Jugend auf dem Bankkontor oder dieselben waren der Erwerbung irgend eines Doktortitels geweiht.

Sachlich klingt ihre Rede. Ihr von Wahrheitsdrang schwellendes Herz rafft Floskelschmuck — aus Gott weiss was für — ästhetischen Scharteken zusammen, zur Ausstaffierung tiefsinnigster Gedanken. Es springen die Gräber auf, Holbein, Buonarotti, die Hellenen, Rembrandt, Velasquez, sie alle müssen — bei den Haaren gezogen — herbei, sie geniessen ganz unverhofft der Ehre, ihre herrlichen Namen herleihen zu dürfen, um einer Kunst Relief zu geben, welche noch soeben versicherte, es sei aus und vorüber mit jenen Alten des überwundenen Standpunktes. — Doch nicht genug, wahrhaft orientalischer Bilderschmuck verlangt nach dem Transcendentalen, er verlangt nach Bezeichnenderem, als nach Maler- und Bildhauernamen und mit Shakespeare und Dante, mit Mozart und Beethoven, die doch Dichter und Musiker waren, vergleicht man — ach lieber Himmel — was!

Gläubig hört das deutsche Publikum zu; obgleich es das Gewebe des ganzen Unfugs genau kennt. Und schliesslich glaube es oder glaube es nicht: so wird der Ruhm gemacht und vor allem Geld.

Freilich, der junge Meister, der auf diese Weise rasch und unverhofft in die Höhe schoss, tut wohl, wenn er sein Schäflein in Eile schert. Denn der Ruhm kann nicht lange dauern, und wenn sein Träger nicht einer von denen ist, die in dem unkünstlerischen Hasten und Kämpfen um die Befriedigung der wunderlichsten, sich ihrer Hohlheit vollständig bewussten Eitelkeit den Atem nicht verlieren, so wird ihn die Theaterversenkung, auf der er steht, plötzlich hinabwerfen, und, klapp, wird ein andrer an seiner Stelle sein, der ebensowenig weiss, warum er oben steht, als jener, warum er nun unten liegt.

Der Gefallene verlange nicht, dass unser Mitgefühl ihn in den Schmollwinkel des verkannten Genies begleite. Er fordere auch nicht, dass der Gönner ihn halte, der noch soeben mit seinem Ruhme renommiert hat. Der wird ihn ohne Skrupel opfern, gerade so wie er selbst ohne Skrupel gerupft worden ist.

Damals, als der von seiner erschwindelten Höhe nun herabgesunkene, sein Talent der Mode verschrieb, da ist er ein Unfreier geworden. Denn Geldgewinn heisst die moderne Sklaverei, und heute wie ehemals entkleiden die Götter den Mann, der zum Sklaven wird, der besseren Hälfte seiner Kraft. — Doch wenn er will, die Fesseln sind gefallen. Er raffe sich auf und sei wieder frei, er lerne die Kunst lieben und übe sie.

Ihr andern aber mit euren Phrasen von Bildungsfortschritt und Zivilisation, haltet ein! Fahrt ihr in der Erziehung des Volkes so weiter fort, so werdet ihr mit den Wohltaten der Wissenschaft gerade so gut Verdummung, Roheit und Demoralisation säen, wie die Pfaffen mit dem Aberglauben.

Wenn das Volk nicht angehalten wird, sich den Inhalt der Schulbegriffe bis zur genauesten Vorstellung zu verdeutlichen, so ist es für seinen Verstand ganz gleichgültig, auf was diese Begriffe sich beziehen; gedankenlose Nachschwätzerei wissenschaftlicher Dinge ist nicht besser, als die Gewohnheit des Litaneienbetens.

Die bildende Kunst ist nur scheinbar am empfindlichsten getroffen worden, weil in ihr am leichtesten das Missverhältnis zwischen Denkvermögen und Sinnlichkeit zutage treten muss. Möge es euch zur Warnung dienen, dass sich hier die Folgen eueres oberflächlichen Systems so deutlich und unwiderleglich darstellen.

VII.

WENDUNG ZUR ABHILFE.

Vielleicht liegt die beste Hoffnung, dass es bald besser werden müsse darin, dass es wohl kaum möglich sein dürfte, die Karikaturenhaftigkeit unserer Kunstzustände noch weiter zu treiben, als sie getrieben ist.

Denken wir uns nur irgend ein anderes Fach menschlicher Tätigkeit vom Range der bildenden Kunst in ähnlicher Entwürdigung, wie die unglückselige Kunst unserer Tage. Nehmen wir an, unserem Kriegerstande machten Stubengelehrte, die verlernt haben, in ihrem Dämmerungsgedankenfluge rechts von links zu unterscheiden, die Feldzugspläne und wiesen mit dem Lächeln der Ueberlegenheit, mit welchem sie unsere Einwendungen gegen ihre Einmischung in Kunstsachen von sich weisen, die nur zu begründeten Bedenken des militärischen Fachmannes ab. Denkt euch, das Kriegsministerium lauschte auf das Gutachten der Bierstuben und Teegesellschaften, und eines der Hauptziele deutscher Waffentaten sei, die Aufgeblasenheit unserer Gründer zu nähren. Deutscher Offizier, male dir aus, es sei so weit mit dir und mit deiner Ehre gekommen, dass ein feiler Journalist der allerletzten Sorte nicht ohne Einfluss auf deine Beförderung sei.

Würde ein solcher Zustand einen Soldaten nicht mit Grausen über die Gesunkenheit seines Standes erfüllen? Denn nur diese würde ermöglicht haben, dass so wahnwitzige Ansprüche Unberufenster überhaupt geltend gemacht werden könnten. — Und so weiter, würde nicht jeder, der ein Fach treibt, das eine spezielle Befähigung und eine eingehende Erziehung der Anlage voraus-

setzt, kurz das den ganzen Mann verlangt, sich solche übermütige Einmischung verbitten? —

Uns Künstlern allein wird zugemutet, dass wir sie uns gefallen lassen. Mit einem wunderbaren Lapsus linguae hat man aus dem wahren Satze, dass die Kunst ein hochnotwendiges Element der Volksbildung sei, die vage Phrase gemacht, sie habe der Ausdruck dieses Standes der Volksbildung zu sein und unterliege somit dem Urteile aller.

Wie die Sachen heute bei uns stehen, präzisiert sich die Aufgabe der Kunst ganz anders. Sie, die bildende, in deren Tätigkeit der gesunde Menschenverstand gipfeln soll, in deren Leistungen sich die äusserste Harmonie von Sinnes- und Denkkraft zu betätigen hat, sie soll ihr äusserstes anstrengen, um durch Schärfung der Sinne das deutsche Volk vor dem lächerlichen und schmachvollen Untergehen in abstraktem Denkerwesen zu bewahren. — Das ist ihre zivilisatorische Aufgabe. Sie soll zeigen, dass Zivilisation nicht in dem blendenden Scheine äusserlicher Phrasen liege, sondern in der realsten Leistung aufs höchste gespannter Kräfte.

Es liegt keine Demütigung darin, auch für unsere Allergelehrtesten nicht, freimütig einzugestehen, sie besässen nicht die Sinnenschärfe und nicht die Sinneserziehung, welche zur Beurteilung von Kunstwerken notwendig ist. Wo um Gotteswillen, sollen sie denn auch diese, die nur durch die Gewöhnung des ganzen Lebens erworben wird, bei uns zu Hause erlangen! Es wird sie zieren, wenn sie bescheidentlich von ihrer angemassten Höhe herabsteigen und anerkennen, dass eine Tätigkeit, deren höchste Stufen trotz der Beteiligung so vieler Befähigter nur äusserst selten von dem Genius betreten wurden, wohl ihre ganz besonderen Schwierigkeiten bieten müsse, denen seine ehrerbietige Aufmerksamkeit lernbegierig zu zollen, der Laie im eigenen Interesse wohltun werde.

Die Künstler selbst müssen vor allen Dingen ernstlich ihren verlorenen Platz wieder einnehmen wollen. Dieser Stand muss mutig hervortreten und sich zu seiner zivilisatorischen Aufgabe bekennen, und wenn er betont, dass Zivilisation ernstliche Anspannung der Kräfte heisse, so muss er sich vor allen Dingen von Geldsucht und von der elenden Eitelkeit flüchtiger Scheiner-

folge reinigen; er muss die Lösung seiner Aufgabe mit der Anspannung seiner *eigenen* Kräfte beginnen.

Heute ist keiner in der bildenden Kunst ein Meister und kann es nicht sein. Gehen wir, der Kunst Beflissene, mit uns selber ins Gericht und bekennen, dass wir schlimmer daran sind als Anfänger; denn wir sind halbverdorbene Anfänger und haben uns von vielen Schlacken zu reinigen.

Seht, bei diesem Worte werden alle schweigen. Selbst die Götzen der heutigen Kunstplebs werden nicht wagen laut zu entgegnen.

Freilich wer den Mut sinken lässt und die Achseln zuckt, wenn wir fortfahren und sagen, das Edle hat so grosse Kraft, dass es nicht unterliegen *könne*, der gehe nicht mit uns; er taugt uns nicht. Aber das Edle hat diese unverwüstliche Kraft, und schon viele, viele Brave haben — unter Sorgen und Not und dem blöden Misstrauen unseres hartgesottenen Philistertums gegenübergestellt, durch nichts gestützt, als durch das Bewusstsein, das Edle zu wollen, — die Heiterkeit ihres Geistes und den Mut des Vorwärtsgehens hoch und unbefleckt erhalten.

Wer wird sich nicht mit Stolz jenen Strebenden anreihen wollen, die vor jetzt fast hundert Jahren hier in Rom, getrennt und verkannt von der Heimat, nicht müde wurden das Banner echter Kunst hoch zu halten! Ist doch ihr Beispiel und Wirken so manchem, bis auf unsere Tage, ein Sporn geworden, seiner besseren Ueberzeugung zu folgen, und dem Unverstand kein Zugeständnis zu machen. Und fliesst nicht die Kunde ihres rastlosen und heiterbeseelten Wirkens, dem des Lebens Not nichts anzuhaben vermochte, als ein erquickender Born für uns alle?

Selbst die, welchen immer noch der Sinn jenes Wirkens unerschlossen liegt, das Philistertum von heute, das genau so blieb, wie seine Väter und Grossväter waren, beugt sich und zieht mit dumpfem Respekt den Hut, wenn jene edlen Namen genannt werden. Die aber von dem begonnen Werke abtrünnig wurden, die werden von derselben Plebs, der sie schmeichelten, geschmäht und verlacht.

Und darum ans Werk. Es wird uns nicht kränken, wenn man dem Unwert Beifall spendet. Und das weit traurigere, die Tatsache, dass die Kunst bei uns seit fünfzig Jahren fast unausgesetzte Rückschritte gemacht hat, soll uns nur doppelt spornen,

Hand ans Werk zu legen, statt dass es uns entmutige. Rasch wird es nicht vorwärts gehen, auch wenn jeder das Beste will und seine vollste Kraft und Ausdauer spannt; aber Werkstück um Werkstück wird sich sicher und fest fügen und die nach uns kommen und den Nutzen haben werden unsere rechten Richter sein. Jetzt haben wir in der Stille zu t u n, und wir können nicht erwarten, dass die uns loben, welche mitten in dem Wirbel der heutigen Bestrebungen treiben; es sei ihnen vielmehr vergönnt zu verketzern, was ihnen Anstrengung und Verdruss genug bereiten wird.

Durch die ganze Zeit deutscher Kunsterniedrigung hindurch hat sich bei Einsichtigen das Gefühl aufrechterhalten, dass die Verbesserung der Darstellungsmittel unter dem Drucke des heimatlichen Schlendrians kaum zu leisten sei und die, welche jene Verbesserung anstrebten, haben sich fast sämtlich in die Lehre des Auslandes begeben, — natürlich hauptsächlich dahin, wo die Richtung, in welcher die Verbesserung zu gehen hat, die klassische, am besten zu studieren ist, nach Italien. Die diesen Weg einschlugen, wandten sich also an die Vergangenheit.

Es haben auch noch andre, die im allgemeinen dasselbe Bedürfnis der Verbesserung der Darstellungsmittel fühlten, geglaubt, es sei vorzuziehen, sich an die lebendige Kunst der Franzosen zu wenden, welche unter den heutigen Kunstvölkern das tonangebende und respektabelste ist. Allein die sich hierzu entschlossen, haben wohl nicht energisch genug gedacht. Denn auch die französische Kunst, wiewohl an technischem Vermögen der deutschen weit überlegen, krankt an den unsern ähnlichen Gebrechen. Auch in Paris macht sich, wenn schon nicht in solcher Karikatur wie bei uns, das Wertlegen auf die geistige Richtung des Inhalts mehr als gebührlich geltend, und auch dort sind der Künstler nicht überviele, welche sich nicht der Massenproduktion überlassen und der Mode keine Konzessionen machen. Vor allem aber wird auch dort die Kunst nicht mit dem zusammenhängenden Aufwande aller ihrer Mittel getrieben, und man gibt sich leicht mit der Darstellung zufrieden, wenn dieselbe nur einige Qualitäten in ausgezeichnetem Masse aufzuweisen hat.

Karl Piloty war von denen, welche sich nach Paris wandten,

einer der energischsten, und da ihm von allen aus der französischen Schule zu uns Zurückgekehrten der grösste Wirkungskreis ward, so wollen wir an seinem Beispiele die Klippen beleuchten, an welchen vorüberzusteuern der ganzen Richtung, zu der er zählt, nicht gelang.

So lobenswert seine Bemühungen auch sein mögen, höhere Gesichtspunkte hat er uns nicht aus der Fremde mitgebracht. Dem sinkenden Formensinne hat seine Schule nicht aufgeholfen, und die Weise ihres Kolorits ist ein rezeptmässiger Schematismus geblieben, keine rationelle, umfassende und weithin lebendig verwendbare Methode geworden. Unter Form versteht diese Schule nicht etwa die aus der Kenntnis des Organismus entwickelte Oberfläche, sondern lediglich die Rundung durch Schatten und Licht. Man malt sklavisch nach dem Modell, allein das Beisein des Naturvorbildes ist für den, welcher unvorbereitet und ohne intime Gesichtspunkte des Studiums mitzubringen nur eine dumpfe Nachahmung anstrebt, kein so absoluter Vorteil als man annimmt. Das Bedenklichste bei jener Naturstudium ist, dass man erst anfängt das Modell eingehend zu benützen, wenn man schon mit dem Malen des Bildes beschäftigt ist. Man wird so einerseits das Naturvorbild nicht mehr rücksichtslos studieren, andrerseits wird die eigne Vorstellung des Malers, die im Bilde zur Geltung gebracht werden soll, durch die übermächtige Gegenwart der wirklichen Natur, deren gerade vorhandener Fall sich wohl schwerlich jedesmal mit jener subjektiven Absicht deckt, notwendigerweise geschädigt, wo nicht gar verdrängt werden. Sowohl der Naturbeobachtung ist die Spitze abgebrochen als dem subjektiven Willen, dem sie zu dienen hätte. *[Hauptsächlich aus diesen Gründen gelangen gerade die Modernen, welche ihrer Darstellung natürliche Individualität nur unter dem Eindruck des lebendigen Vorbildes glauben sichern zu können, niemals zur Energie des lebendigen Ausdrucks. Sie sind befangen und bleiben auf Aeusserlichkeiten des Naturbildes abgelenkt.]*

Das Kolorit dieser französisch-deutschen Schule ist streng genommen eine Negation der Farbe. Es ist ein trübes grau in grau mit kleinlich rezeptmässiger Zusammenhaltung eines eingeschränkten Hauptlichteffekts; Breite und Lokalfarbigkeit fehlen. Und indem der gleichmässig impastierende, etwas rohe Farbenauftrag die Unterschiede quantitativer Lichtreflexion nicht kennt, geht auch

diese clairobscure Schilderung von Licht und Schatten nicht bis zum Erreichbaren vor. Eine Rückwirkung des Kolorits auf den Formensinn — zu dieses letzteren Nutzen — kann somit nicht eintreten.

Von andern Darstellungsmitteln der Schule reden wollen würde Verlegenheit sein. Die koloristische Manier ist die einzige Qualität, und die Zöglinge werden in allem übrigen auch nicht zum allernotdürftigsten angehalten. Z. B. die Perspektive ihrer Bilder bringt, nachdem die Bilder schon so gut als fertig sind, ein in München beliebter Perspektivikus in Ordnung, — wenn Perspektive im Bilde überhaupt nötig gefunden werden sollte. Proportionen, Anordnung und dergleichen aber gehören ins Reich der detestablen Mythe.

Der geheime Schaden, an dem dieses Bestreben krankte und dem es bald erlag, war, dass es nicht rein der Verbesserung der Darstellungsmittel oblag. Piloty glaubte, wie er der Verbreiter der technischen Fertigkeiten seiner französischen Lehrmeister war, ebenso auch der Propagator ihrer kunstinhaltlichen Geistesrichtung sein zu müssen. Seine Prätension, die geschichtliche Vergangenheit realistisch zu malen, hat des Spottes von seiten Schwinds, Rahls und Kaulbachs genug hervorgerufen. Wie nur kann überhaupt ein ruhig Ueberlegender auf jene Prätension verfallen, und wie nun gar auf den Missgriff, zur Ausführung seiner Absicht armselige Modellsteher in Theaterkostüme zu stecken und ihre beschränkten Gesichter und affektierten Gesten getreulich zu kopieren! — Wenn einem Rafael zu den Gemälden der vatikanischen Stanzen Päpste und ihr Hof Modelle standen, so können wir sagen, die so entstandenen Bilder gäben ein Bild ihrer Zeit, oder Holbeins Heinrich VIII. und ähnliches sind sicherlich realistische Historienbilder. — Unsre modernen Realhistoriker dagegen liefern höchstens annähernd gute Schilderungen der Vorstellung, welche Münchner, Berliner oder sonst welche Modellsteher von geschichtlichen Helden mit sich herumtragen mögen, sonst aber — ihre Werke als Geschichtsbilder angesehen — nichts. Allein sobald das deutsche Kunstpublikum und die Kritik den Künstler so recht auf diesem neuen Wege der Gedankeninhaltlichkeit hatten, begann ein allgemeiner Jubel; ihm folgte die Massenproduktion, sie trug ihre Früchte, und es ging mit den Darstellungsmitteln auch hier rückwärts.

Wir sehen oft gerade diejenigen, welche das Studium der Alten scheuen, weil es angeblich dem Studium der Natur gefährlich werde, an der Klippe der Unnatürlichkeit scheitern, oder besten Falles sehr Einseitiges und Unzulängliches erreichen. Es ist das auch gar kein Wunder. Auch die Alten brauchten Zeit, und mancher von ihnen fuhr sich fest, ehe die Gesamtheit bei den glänzenden und unsres Studiums würdigen Resultaten ankam.

Grosse Toren wären wir, wollten wir allen vernünftigen Grundsätzen des Lernens zuwider uns die Arbeit, welche jene schon getan haben, nicht zu Nutze machen, um so mehr, als sich uns wenig Aussicht bietet, auch wenn wir ganz von neuem anfangen, bei besseren Resultaten anzulangen als sie. Sind sie doch über das Wirrsal der Zeiten hin im Bewusstsein der Menschen als die von der Natur zur Hervorbringung des Schönen Höchstbegabten und durch Erziehung Meistbegünstigten stehen geblieben.

Wir werden bescheidener sein als gewisse Modernste, die erklären, die alte Tradition sei abgebrochen, um danach wohl gar sich in die Brust werfend uns zuzurufen: Wer den Besten seiner Zeit genügte, hat allen Zeiten genug getan. Beharrlicher Fleiss soll nicht daran verzagen, dass es möglich sei die Tradition da, wo sie abbrach, wieder anknüpfen, und jener Trostspruch überzeugt uns nicht. Denn wahrlich gehen wir im Gefühle dessen, was uns fehlt, um Rat aus und gleitet unser vergleichender Blick von den Leistungen der Selbstgenügsamen auf die Werke der Alten hinüber, so wird jedesmal mit erneuerter Schnellkraft die Gewissheit in uns auferstehen: Dünkt euch so hoch ihr wollt, das Recht ist dennoch unser.

Und gerade das, was jene gegen das Studium der Alten anführen, dass nämlich die Weise vergangner Zeit deshalb nicht mehr für uns passe, weil ihre Gegenstände andre waren als die unsrigen, wird uns unser Studium erleichtern. Um so ferner uns der Geistesinhalt der alten Werke steht, um so weniger wird er unsre Aufmerksamkeit von dem für alle Zeiten Giltigen ablenken, von den Mitteln der künstlerischen Darstellung. Diese sind grossenteils für alle bildende Kunst überhaupt genereller Natur und die Ansprüche an sie können sich im Wechsel der Zeiten nicht wesentlich ändern. — Aber dies zu zeigen wird anderwärts unser Bemühen fesseln.

Das Mitgehen der Zeitgenossen wird ein zauderndes sein. Unfeinheit und Unwissenheit des Auges lässt sich dem ihr Unterliegenden schwerer erweisen als die des Verstandes. Langsam und unbewusst geht die Erziehung der Sinne ihre ersten Schritte; aber das ist gewiss, — hat es doch jeder von uns an sich selbst erfahren, — die welche die ersten Schritte getan haben und denen plötzlich das Wachsen ihrer Sinnesfähigkeit deutlich wird, werden mit beschämtem Gefühl auf ihre frühere Verwahrlosung zurückblicken und vor dem Gedanken erschrecken, jemals in dieselbe zurückfallen zu können.

Und wenn das deutsche Volk Freude haben wird an der Verfeinerung seines Auges, dann mag der fröhliche Ruf erschallen: Die Kunst hat populär zu sein!

GEDRUCKTE SCHRIFTEN UND AUFSAETZE VON HEINRICH LUDWIG.

1. Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der alten Meister. Leipzig, W. Engelmann 1876. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage 1893.
2. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert. 3 Bde. mit 283 Holzschnitten und 2 photolithographischen Tafeln; Wien, W. Braumüller 1882. (Deutsch und italienisch.)
3. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. (Deutsche Ausgabe). Ebenda.
4. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Neues Material aus den Originalmanuskripten. Stuttgart, W. Kohlhammer 1885.
5. Ein Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet. Rom, März 1890.
6. Zweiter Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet. Rom, Mai 1890.
7. Dritter Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet. Rom, Mai 1890, Komm. Verlag A. Bagel, Düsseldorf.
8. Vierter Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet (Wespen). (Fortsetzung), Rom, Juni 1890.
9. Anweisungen zum Gebrauche der Ludwigschen Petroleumfarben, Firnisse und Malmittel. A. Bagel, Düsseldorf 1891.
10. Kleine Gelegenheitsschriften. 1. Petroleumfarben und sog. Harzölfarben. Leipzig, W. Engelmann 1892.
11. Kleine Gelegenheitsschriften. 2. In Zimmerluft nassbleibendes, an der Sonne verdunstendes Petroleum. Rom, J. Bertero 1892.
12. Kleine Gelegenheitsschriften. 3. Die zur Malerei bestgeeigneten Petroleumsorten. Nach Untersuchungen des Herrn Geh. Hofrats Dr. C. Engler in Karlsruhe. Rom, J. Bertero 1893.
13. Neue Beiträge zur Geschichte der Petroleumfarben. I. Das gerichtliche Gutachten des Herrn phil. Dr. C. Bischoff, gerichtl. Chemikers, Berlin. — Rom, J. Bertero 1897.

Aufsätze:

14. Lützows Zeitschrift für bild. Kunst VII. (1872) S. 319 ff. Das Petroleum in der Oelmalerei.
15. Technische Mitteilungen für Maler von Ad. Keim in München, IV (1887) S. 3 ff. «Das Petroleum in der Oelmalerei» (Nr. 11). (Revidierter und mit Zusätzen versehener Abdruck von Nr. 14 dieses Verzeichnisses.)
16. Technische Mitteilungen für Maler von Ad. Keim in München, IV (1887) S. 85 f. «Anfänglische Täuschung über die Brillanz, scheinbares Nachdunkeln der Harz- und Harzölfarben».
17. Repertorium für Kunstwissenschaft IV (1881) S. 8 ff.: Schreiben an R. v. Eitelberger über die Herausgabe des Vatikanischen Manuskripts des libro di pittura von Lionardo da Vinci.
18. Repertorium für Kunstwissenschaft V (1882) S. 204 ff. über Lionardos Malerbuch.
19. Repertorium für Kunstwissenschaft VI (1883) S. 93 ff. über Lionardos Malerbuch.
20. Gegenwart, 1875, Nr. 31; 32; 34 «Ueber Publikum und die Quellen der Popularität».
21. Gegenwart, 1875, Nr. 41 «Das römische Künstlerstipendium».
22. Gegenwart, 1875, Nr. 46 «Das Studium der alten Meister und den «Geist» der Alten.
23. Gegenwart, 1876, Nr. 5 u. 6 «Ueber moderne italienische Kunst».

(Nr. 20–23:) Ohne Namen des Verfassers.

24. Allgemeine Zeitung, Beilage 1891, Nr. 150 «Ein Beitrag zur wahren Aesthetik». (Anzeige von E. Brückes: Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt, Wien 1891.)

(Die Vollständigkeit dieses Verzeichnisses kann nicht verbürgt werden.)

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —
38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —
39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —
41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —
43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —
46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —
50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —
53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 69 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50

71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —

74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastians Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —

75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —

76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit [illegible] Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. [illegible] —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 30 Tafeln.

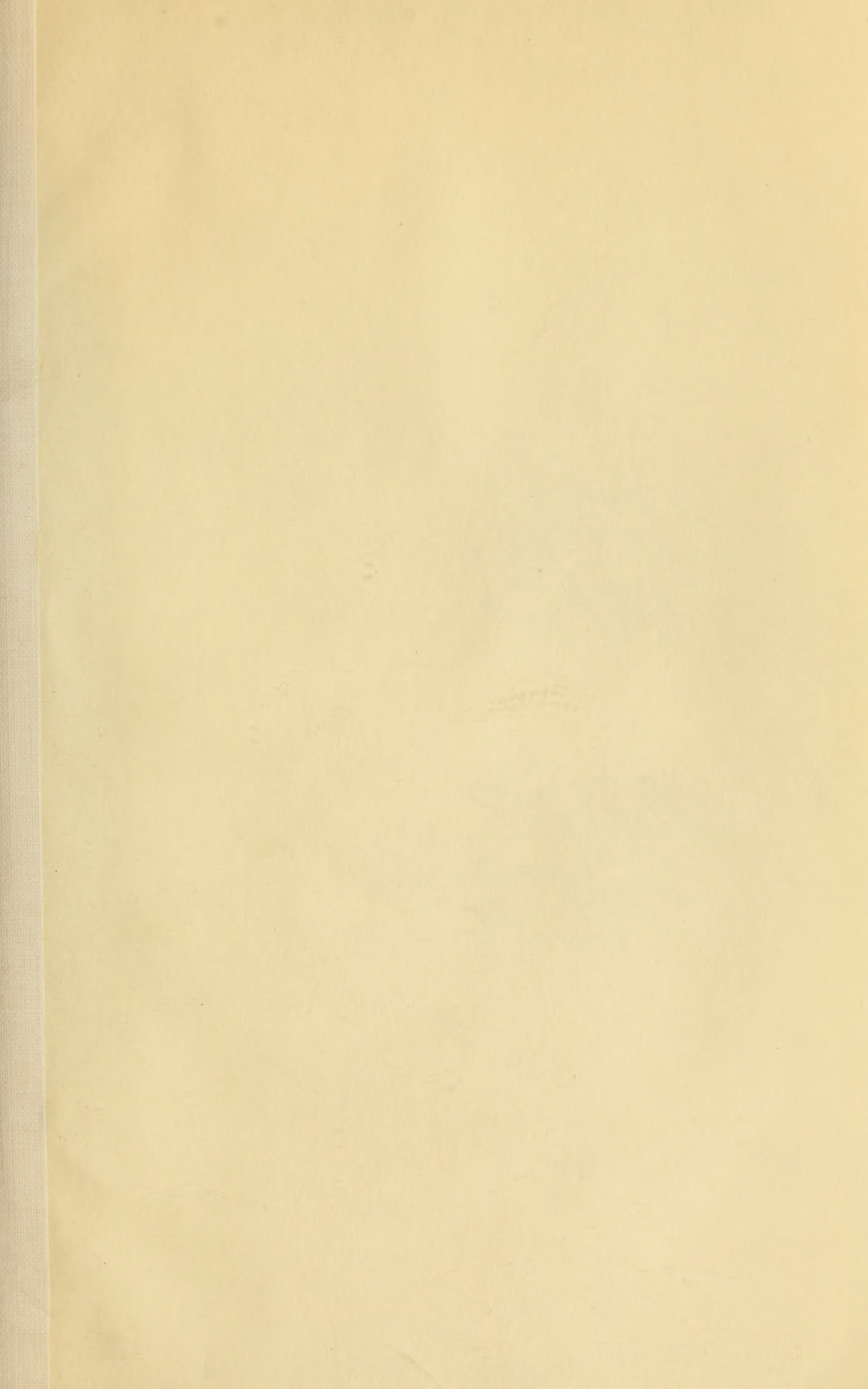
Unter der Presse:

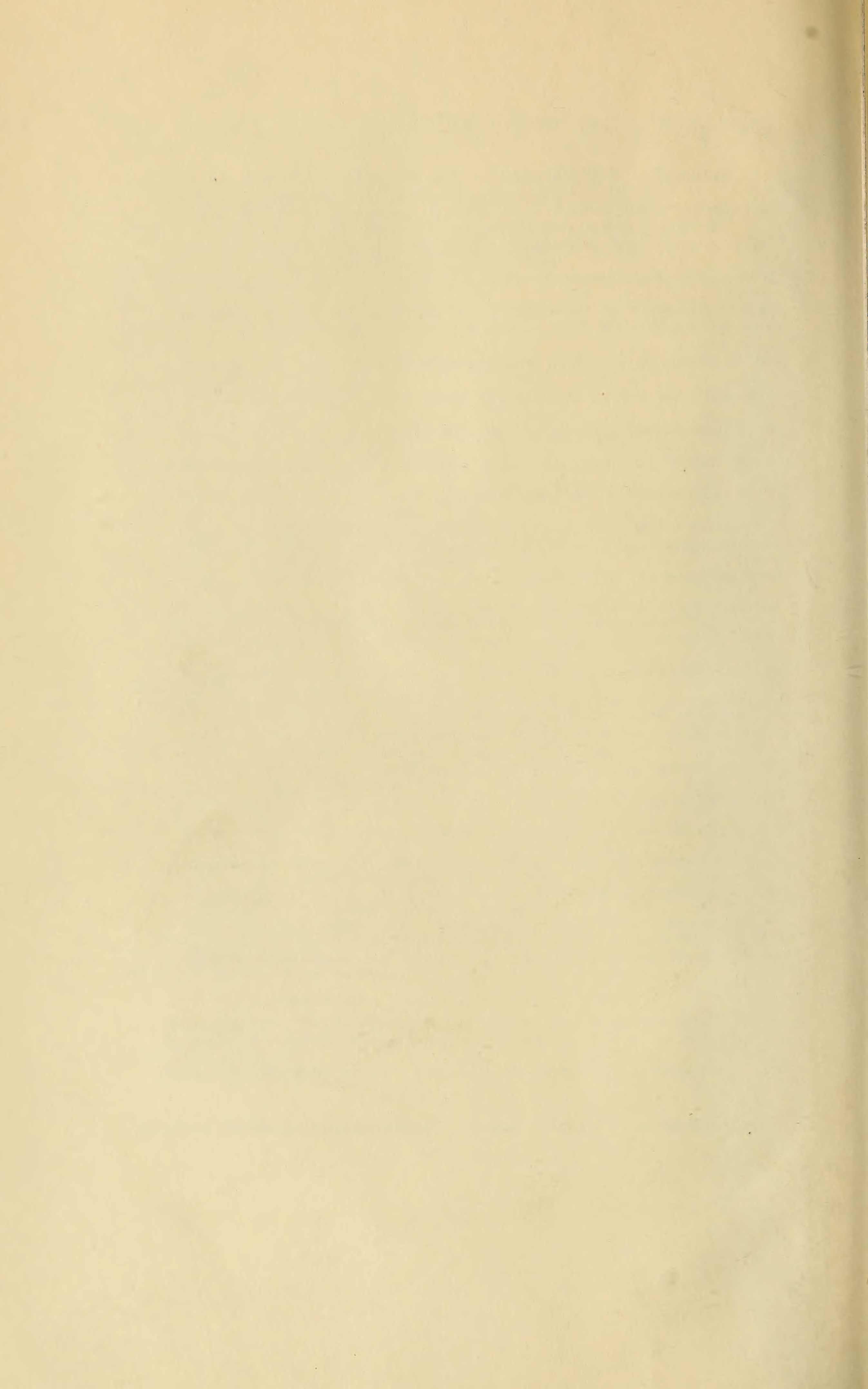
Dibelius, Fr., Die Bernwardstür in Hildesheim. Mit zahlreichen Abb.

Ludwig, Heinrich, Ueber Darstellungsmittel der Malerei. — Ueber Kunstwissenschaft und Kunst.

Schuette, M., Schwäbische Schnitzaltäre. Mit ca 80 Tafeln in Lichtdruck.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.





Ludwig, Heinrich,
1829-1897
Schriften zur Kunst
und Kunstwissenschaft:
1. Ueber Darstellungsmittel
der Malerei. 2. Ueber
Kunstwissenschaft und
Kunst; aus dem Nachlass hrsg.
J. H. E. Heitz
(1907)

